شكر و عرفان

الحمد لله و الصلاة و السلام على رسول الله
يسرنا و نحن في هذا المقام أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث و نخص بالذكر:
الأستاذ "عبد السلام فنغور"
الذي أشرف على هذا البحث و تتبع كل خطواته .
اللسان الحكيم و العقل الرشيد شيخي و معلمي "الإمام علي "كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من: مديرية الشؤون الدينية و الأوقاف لولاية باتنة خاصة الشيخ "الريحاني" و الرائعة "خديجة "
مديرية الشؤون الدينية و الأوقاف لولاية خنشلة
مدير المركز الثقافي الإسلامي:السيد "عبد الرحمن بغش".
كلية العلوم الاقتصادية و علوم التسيير جامعة سطيف.
و أخص بالذكر الدكتور محمد بوجلال .
جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة.

إهداء

إلى من وصفهم الشعر بقوله

هم الأحبة إن جاروا و إن عدلوا فليس لي معدل عنهم و لو عدلوا
و كل شيء ســـواهم لي به بدل عنهم و مالي بهم عن غيرهم بدل
إني و إن فتتوا في حـــبهم كبدي باق على ودهم راض بــما فعولوا

فليت شعري و الدنـــــيا مفرقة   بين الرفاق و أيام الـــــورى دول
هل ترجع الدهر بعد البعد آنسة   و هل تعود لنا أيامنــــــــا الأول

أهدي ثمرة جهدي

هدى

الإهداء

ظلت عناوين للوفاء ، والحب ، والتضحية ...
غمرتني بسيميائيتها الولوعة بنبض الحياه ...
لم تكل .. ولم تشق ..وأوصلتني إلى الدرب الذي هو عنوان النجاه ...
إلى عنوان حياتي ووجودي .. أمي وأبي ...
إلى عناوين الشقاء ... الدرات السبع ... !
إلى صغيري... عناوين للبراءة والأمل ...
علي نجيب الله ، زين الدين .

***

إلى العناوين التي ظللت أتشاكل معها ، وأتحاور ... أحتاج إليها ...
كالعلامة تماما تحتاج إلى تأويل ...
أساتذتي ، أساتذة معهد الآداب .. د/ محمد زغينة ، د/ محمد بوعمامة ، د/ سعيد خضراوي ....د/ عبد الله العشي ، د/ عبد القادر دامخي ،د/ محمد الأخضر زبادية ،
د/ كمال عجالي ... د/ عبد الحميد بن سخرية (إن شاء الله) .
- هل أكون عنوانا لرد الجميل ...

حليمة السعدية

شكر ... عنوانا لوفاء :

أيها العنوان الذي يقرأ منذ اللحظة الأولى ...
ولا يقرأ أبدا ...

أنت علمتني أن أموت لتحيا ...
أن أعيش فقط ... ليتشظى جسدي ...
أيقونات فناء تعلن وجودك ... " أزل تهاداه التنائف أطحل ... ! "
أنت علمتني ... أنك واحد لا اثنان ...
أنه لا بديل عنك ... ! يا أبي " الطيب " (عبد القادر دامخي) .

حليمة السعدية

إهداء خاص :

دموع العين مثواها الجفاف ...
ورق الروح .. ملقاه الرحيل ... !
وعزف الموت ... منفاه .. الرسالة !
وعنواني أنين ... ساهد ...
مجروح من شوق القرح ... إلى الزمن البديل ... !
إني أعيش بلا رحيل ... !
هم يقولون : العناوين افتضاح ... العناوين انتماء ...
وأنا أقول : أنت سر ...
أنت عنواني ...
أنت سطر ... لا يحب الانتهاء ... !
إلى الدكتور .. عبد الله العشي ...

حليمة السعدية

بسم الله الرجمن الرحيم

(اقرأ باسم ربك الذي خلق (1)
خلق الإنسان من علق (2)
اقرأ وربك الأكرم   (3)
الذي علم بالقلم   (4)
علم الإنسان ما لم يعلم   (5))

سورة العلق الآية من 1 إلى 5

العناوين القديمة ...
لطالما كنت تستمدين
راحتك من شقائي
....
هل تسمحين لي ....
بمناوشتك. !
"كل الكتب مفتوحة
أمامي

إنني قارئ سيد ...."

" بول ريكور"

تقوم الدراسات الأدبية والنقدية اليوم على محاورة النصوص من أجل فهم النص من الداخل؛ ومن ثم فهم النصوص التي تتعالق معه؛ سواء تمثلت هذه النصوص في " المجتمع، التاريخ، الحضارة، أو في نصوص أدبية مجاورة .....) والنصوص النقدية القديمة كغيرها من النصوص تظهر دلالة تستبطن دلالات استفزازا لقراءة أقوم ! سأحاول في هذه الدراسة التطبيقية أن أكشف مكامن الخفى في النص القديم ، ولعل أول مدارج هذه المكاشفة النصية؛ هي استجلاء غموض العتبات، والتي تحيل على إضاءة درب العارف إلى النص المتمنع ! عله يحيط به خبرا.

لن يكون هذا العارف إلا قارئا يستجدي النص ويحاوره، بالاستعانة بآلية المنهج الموصل إلى حقيقة النص / والتي هي اللاحقيقة في الواقع أو اللايقين؛ بالمفهوم الحداثي.

ولعل العنوان يعد أولى العتبات المفضية إلى عالم الحقيقة النصية، بفضل مخزون وطاقته الدلالية أولا، وعلاميته ووظائفه المختلفة ثانيا، وبفضل موقعه الأيقوني الفعال ثالثا ....

استطاع العنوان أن يستنفذ جهد القراءة عند الناقد الحديث، وظل عملا تطبيقيا منوطا بالاهتمام في الدرس النقدي القديم، فهو خطاب قصير حقيقة، لكنه يتفجر دلالات بإمكانها احتواء النص، أو الإحالة إلى ما لا يقول النص، والإجابة على الأسئلة التي تتعاور النص من كل جانب ! استكناه المعنى الذي يظل في ستر خبئا، ينتظر قارئا مراودا وقارئا ودودا ....

كان هدفي أن أستكنه الدلالات الغائبة، التي لا تقولها هذه الدوال العلامات أو أن اكشف تقاطع الدرس النقدي القديم مع مختلف النصوص المجاورة والمتداخلة معه، من خلال نقطة تقاطع انعطاف وحيدة هي " العنوان ".

العنوان الذي لقي حظه من الدراسة في العقود المتأخرة، تحت منظومة إجرائية الهدف منها: استثمار التأويلات لفهم هذه النصوص الصغيرة (النصيصات)/ومن خلفها النصوص العوالم، وذلك بوضع النص في إطاره الأول ثم إزاحته إلى الموقع الذي يتحاكى فيه مع بقية النصوص.

كان هاجسا يراودني، ويثير في قلمي مواجع القراءة والكتابة معا؛ لولع كاد يكون أعمى – بتراثنا النقدي العربي وما قدمه من نظريات مكتملة؛ بدت لنا في قراءة عجول؛ فكرا موسوعيا ميزته الاستطراد! ذلك هو العنوان النقدي في القديم والذي لم يلق حظه من القراءة وبقي– باعتباره نصا قديما– حبيس اتجاهات جدل قرائي سطحي.

وكان لزاما علي بوصف طالبة متخصصة – في النقد العربي القديم – أن أعيد قراءة النص القديم، لعلي أمسح عنه غبارا من ترسبات فكر كلاسي، أضر به أكثر مما أفاده. وهذه العناوين – بفضل ما تحمله من مخزون دلالي – تعمل على استفزاز القارئ قبل أن يستفزها، إنها تتفتح على اكثر من قراءة من خلال المعنى الذي تختزله، تبوح بأشياء وتغيب أخرى؛ فهي تحمل الكثير من المعنى المؤجل الذي يحمي النص، ويحمل القارئ على مغامرة القراءة.

ولقد اعتمدت في دراستي على استثمار آليات المنهج السيميائي والاستفادة من منجزات آليات التأويل والقراءة؛ على اعتبار أن (علم العنونة)/La titrologie منبثق عن عباءة الدراسة السيمولوجية. فالعناوين علامات دالة تختزل عالما من الدلالات، وتتفجر نشاطا وحركة دؤوبا بقراءة مناوشة. متقصية الإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي مفادها :

- ما هو حظ العتبات النصية وبصورة أخص (العنوان) من الاهتمام في نقدنا القديم ؟

- هل كانت العناوين النقدية القديمة؛ حاملا إيديولوجيا ومعرفيا موجها، أم أنها مجرد أسماء عينت المدونات ؟.

- هل تمكنت الفاتحة النصية في الشعر القديم – على اعتبار أنها عناوين – من تولي عبء الحمولة الدلالية، والتي وليت فيما بعد للعنوان ؟ وعلى أي أساس استطاعت أن تحتل مكانة العنوان؟ هل بفعل البنية النصية، أم بإشراك المتلقي في العملية النصية ؟.

- وهل كان العنوان نقطة وصل قرائية؛ جمعت بين أجزاء المدونة، وبين المتلقي، الذي تمثله الناقد القديم بأنواعه في النص ؟.

- ما مدى تعالق هذه العناوين بالنص، أو بالنصوص المجاورة له ؟.

- وإلى أي مدى خدمت العناوين القضايا النقدية، بتوحيد المقاييس وتجسيدها في العنوان المركزي ؟.

- وهل تمكنت هذه العناوين أن تحتل مكانة نقطة الوصل، الجامعة بين عناصر الثلاثية النصية، أو لعبها دور الوسيط النصي، المحافظ على تكامل أجزاء التفاعل النصي ؟.

هذه الأسئلة وغيرها، ظلت تستفز وتُستفز! تبحث عن إجابات – تظل مفتوحة -، حاولت الجمع من خلالها بين حداثة المنهج وأصالة النص المقروء. على ألا ُأغاب كفة على أخرى ! ولقد بذلت الجهد – غير ماول – تواقة إلى معرفة خبايا النص القديم، للوصول إلى فك مجاهيله من خلال:

ǎqيNJDŽł JTʒ؛ حاولت فيه أن أتقصى سبيل العلامة في الدراسة النقدية العربية القديمة، فالعناوين علامات دالة. محاولة التعرض للجانب التنظيري للدراسة، العربي والغربي، لهذا المفهوم بالانتقال من الدلالة إلى العلامة. مع رصد التوجهات المختلفة لعلم العلامة، ثم الانتقال إلى العتبات النصية في كلا الدرسين.

أما ƐƆƮƸ ƐƅƸوول فجاء بعنوان: ƐƆƸƴƵƆƸ وƐƆƸƴƵƷƴ Ƶƺ ƐƆƸƵƸƴ ƐƆƸƴƵƸ ƐƆƸƴƵƸƸ!، وقد عرضت فيه علاقة العنوان بالبناء النصي، من حيث أن اللغة مادة الأدب، ثم انتقل إلى العنوان ومفهوم النص، فألج عالم النص باستقراء عنوان أنموذج. وكيف استطاعت هذه العلامة النصية أن تصل المتغير (النص) بالثابت (البنية اللغوية)، ثم أحاول دخول عالم القصيدة بدراسة مطالع المعلقات كظاهرة نصية احتلت بنيتها مكانة العنوان، وتمكنت من تحديد البناء الشعري من حيث هي (بنى مفاتيح).

ثم أعرج في ƐƆƮƸ ƐƆƸƴƵƸ على ƐƆƸƴƵƸ وƐƆƸƴƵƸ ƐƆƸƴƵƸ Ƶƺ ƐƆƸƴƵƸ ƐƆƸƴƵƸ ƐƆƸƴƵƸ! من خلال معالجة مفهوم التداخل النصي وعلاقته بالعنوان، ثم كيف استطاع الناقد القديم أن يتجه بنا إلى نظرية نصية تتمثل في " المحاورة النصية التي تفضي فيما بعد، إلى جماليات النص من خلال ما تقدمه بنية العنوان أولا. لنتطرق بعدها إلى صلة العنونة المركزية بفروعها، أو بمقاييس المدونة.نتقصى مفاهيم عدة فيما بعد نظريات مكتملة (كنظرية البيان، نظرية البديع، ومفهوم الشعرية المنطقية)؛ من حيث منهجها؛ وبعدها الإيديولوجي.

وندرس في ƐƆƮƸ ƐƆƸƴƵير اتجاه العنوان إلى عنصر التلقي في العملية الإبداعية، وكيف استطاع الناقد القديم أن يتجاذب أطراف النص مع قارئ متخيل، وذلك من خلال معالجة علاقة العنوان بالفجوة، والعنوان بأفق التوقع، وعلاقة العنوان بالقارئ الضمني، إذ من خلال هذه المفاهيم يعاد تركيب النص وبناؤه.

انهي البحث بƐƆƸƴƵƸ أتوج فيها أهم النتائج المتوصل إليها، بعد هذه الدراسة التطبيقية، على أن هذا الجهد يبقى قاصرا؛ يحتاج إلى جهود متضافرة تُعنى بالنص القديم وتكشف مستوره.

وكأي باحث يركب الصعب؛ اعترضتني بعض المصاعب، والتي زادت البحث على عنائه لذة. ومنها على سبيل الذكر، ندرة المراجع والمصادر، خاصة ذات الصلة الوطيدة بالدراسة ومنها الأجنبية.

بالإضافة إلى محاولة الربط بين الدرسين النقديين؛ الغربي والعربي القديم والذي يعد عند كثيرين ضربا من تعسف قرائي!. على أن أهم المدونات التي اعتمدتها وكانت لأجلها الدارسة هي :

- الجاحظ : البيان والتبيين، وكتاب الحيوان.

-الآمدي : الموازنة بين الطائيين.

-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.

- القاضي عبد الجبار الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه.

- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر.

أما أهم المراجع الحديثة التي أفدت منها في دراستي :

-LEO .H.HOCK : La Marque de Titre .

- فولفانغ أيزر: فعل القراءة.

- روبرهت هولب: نظرية التلقي.

- بسام قطوس: سيمياء العنوان.

- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي.

-فضل ثامر . اللغة الثانية.

وأخيرا أرجو أنى قد خدمت النص بهذه القراءة في عناوينه وما هي إلا نظرة قرائية. عساها تفتح الباب واسعا ومثيرا من أجل قراءات ودود، نهمة للنص النقدي القديم الذي يظل تواقا إلى العطاء والتمنع .

ويعلم الله أنه لولا تسديد منه عز وجل، ثم توجيه من أستاذي ومؤطري، لما كان هذا العمل يشق طريقه إلى معراج القراءة، فالشكر لله ذي المنة أولا، وانحناءة تقدير لمشرفي الذي تكبد معي عناء العمل؛ شدة المعلم في يده اليمين وحنو الأب ورفقته يده الشمال – جزاه الله عني خير الجزاء- .

الفصل التمهيدي

العنونة والعلامة النقدية في التراث

1- لماذا العنوان النقدي ؟.
2- من الدلالة إلى العلامة .
3- الدرس العلاماتي الحديث .
4- العنوان لحظة تأسيس ، أفق إبداع .... ومشاكسة دلالة .
5- التعاليات النصية في الخطاب النقدي القديم .

1- ĔƤƑDžǁ ĚǁyǻąĚDž ǻšţqă Ý

- يدرك الباحث أن أول تساؤل يمليه العقل هو : لماذا العنوان النقدي القديم ؟ فقد يبدو للبعض أنه عنوان لا دلالة إبداعية فيه ، وليس فيه من تعالقات نصية ، وليس فيه من رؤى بعدية ؟ خاصة وأن كل قارئ للنقد العربي القديم يدرك عدم تناول هذه الظاهرة النقدية ؛ فالعنوان لم يعرف تأسيسا ولا تناولا في مجال التطبيق إلا بعد تدوين القرآن الكريم ، فضلا عن تسمية السور، أو وسم القصائد والخطب بسمات مناسباتها، أو صفات تطلق عليها؛ كالمعلقات، و الحوليات، والمرصعات... و الخطب العصماء، أو البتراء ... .

لكننا من على شرفة حضارة القراءة سنحاول الكشف عن عنوان نقدي مبدع، وعن دلائل عميقة وعن تعالقات نصية فيها تجاور، وتشاكل، وتحاور، وإستتباع، وتضاد، وتناقض، وجدل، ومشاكسة للنص والعنوان معا. ليس هذا تمجيدا لذاتنا القارئة من باب التأصيل العربي لكل ما هو حداثة منهجية، ولكنه استقراء لنقدنا وأدبنا وإعطائه حقه بالمقارنة مع نظيره عند الأمم المماثلة. ومهما كان هذا الحق ضئيلا فلنا الحق في إظهاره– وإن كان هذا عمل ليس سهلا – فالمطلوب هو البحث عن ذاتنا لا الاندماج في ذات الآخرين والتماهي فيها، ولا الاعتقاد الزائف بأننا أرباب كل جديد أو أننا حضارة السبق المعرفي .

المطلوب منا كحضارة قارئة – تمجد القراءة وتقدر القارئ وترفعه درجات، وتولي المقروئية حظها من التميز– هو مسح الغبار عن تراثنا، ومحاولة التودد إليه ومناوشته ومحاورته. عساه يكسبنا شيئا من صفاته الزئبقية، ومن المناوشة والمناورة والتمنع ما يقوي عزيمتنا لمواصلة جهدنا القرائي .

سنحاول محاورة هذه النصوص / العناوين النصوص أو(المعادلات الكبرى) [1] هذه العلامات سنناوشها ونلاعبها، وأي لعب؟ لعب المفارقات، لعب الحضور والغياب، وأينا مارس الآخر، و أينا جسد الآخر؛ هل العنوان اختصر القارئ

---

[1] -جميل حمداوي . السيموطيقا والعنونة . مجلة عالم الفكر . ع 3 . يناير / مارس 1997 . ص 106 .

وامتصه بصفاته الأيروسية فغدا الاثنان واحدا متمنعا متملكا ؟ أم القارئ تسلط فوسع رقعة العنوان لتطل من على شرفة التراث النقدي مجسدة الثلاثية النصية، وضعها المعنون – علامة ثابتة متحولة – على مقاس كل المتلقين الذي يتصورهم فكره ويوجدهم نصه، فالنص هو المتحكم أولا و أخيرا. النص هو السلطة العليا التي تحكم كل التآويل .

2- DžDž hvllŮqll€ Ălla hvDžŭyll€ :

يتطلع العالم اليوم إلى انتصار العلامة، هذه " التي تحولت إلى متعال جديد ينافس الكثير من العلوم والفلسفات، بالادعاء بإمكانية تقديم حل شمولي لكافة مظاهر الحياة والكون والسلوك" [1] . إنه صرف الوجود والموجود إلى الاختصار والاقتصاد، سواء ارتبط هذا الاختصار بالزمان أو بالمكان، أو حتى باللغة [(*)] التي هي علامة التواصل والتفاعل، أو فيما تحمله اللغة من دلالات؛ في إشارة، أو صورة، في عبارة أو حرف ... باختصار في علامة." فالعلامة قد تضخمت واجتاحت كافة الحقول" [2] فالكون كتاب علامي عنوانه الصمت وقراءته الكلمة. والأصل في الوجود خرسه، غير أن الحرف بث فيه من روحه الحية، التي هي من قبل عنوان حرف وكلمة (**كن فيكون**)؛ ذلك " النص الأول الذي ينطمس ومعه الأساس الذي لا ينفذ إلى الكلمات، التي كان وجودها الأخرس مكتوبا في الأشياء، كل ما يبقى هو التمثيل الذي يظهر في الإشارة اللفظية" [3] .

ودأب العلامة الصمت القائل، والإيجاز المعبر، لتعلق الرمزية بالأذهان وتتفتق الدلالات والتأويلات التي هي إرث كل قارئ، فتحقق العلامة بذلك الثبات والحركة، الصمت والبيان، الحضور والغياب معا.

---

[1] فضل ثامر . اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والتطبيق في الخطاب النقدي الحديث) م .ث .ع .بيروت .لبنان– الدار البيضاء. ط 1. 1994. ص 7 .

[(*)] هذا ما يمكن ان نطلق عليه المصطلح السياسي : العولمة .

[2] نصر حامد ابو زيد. إشكالية القراءة وآلية التأويل.م .ث .ع . بيروت. لبنان. 1996 ص 56 .

[3] ديفيد وول . فلسفة بول ريكور (الوجود الزمان والسرد) ترجمة سعيد الغانمي. م .ث .ع . الدار البيضاء . المغرب. 1999. ص 162 .

- لقد عرفت الدراسة السيميائية (السيمولوجية او السيموطيقية) (Semiologie ، Sémiotique) [(*)] كيف تسطر للعلامة سيادتها على العالم اللغوي، وغير اللغوي؛ بوصفها العلم الذي يدرس العلامة، فهي تتعامل مع اللغة باعتبارها نظام علامات دالة. والنقد يؤسس لهذه الدراسة العلامية اللغوية ويطبقها بل ويبث النشاط فيها . وسنحاول أن نجد نقاطا للحوار بين الدرسين " العربي والغربي" نتقصى الحقيقة ووجه الإبداع – لحضور هذا في وعينا ومسايرة ذاك ومعايشته في واقعنا – إنه ليمكن القول أن العلامة اللغوية قد سطرت وجودها في النص العربي القديم مبثوثة في جوانبه الإبداعية، فقد كان الطلل ورسم الدار، والخمرة أمارات على معارف مختلفة في مطالع الشعر العربي القديم، وعلامات دالة على وجود مختلف. ثم كان الكون بما فيه دلالة على وجود الخالق في المنظور الإسلامي، وكانت الموت علامة الفصل في هذه الدلالات " فقد سئل بعض الأعراب: ما الدليل على وجود الرب تعالى ؟ فقال : ياسبحان الله! إن البعر ليدل على البعير، وإن أثر الأقدام تدل على المسير؛ فسماء ذات أبراج، وأرض ذات فجاج، وبحار ذات أمواج ! ألا يدل ذلك على وجود اللطيف الخبير !" .[1] فقد حدد هذا الأعرابي مبادئ علم العلامة ببديهته رابطا هذا المفهوم بالدلالة على وجود الخالق واستطاع بعقل بسيط أن يثبت سيطرة العلامة واجتياحها الوجود بأكمله .

ويقابل مفهوم العلامة في التراث الإسلامي مفهوم الدلالة " بوصف العالم دلالة على وجود الخالق – وهي نظرة يؤيدها القرآن – مايؤكد تفسيرنا لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي، بما يوازي العلامة في المفهوم السيموطيقي " [2] .

(*) السيمولوجيا : مصطلح ارتبط بالدراسات الاوروبية (الفرنسية خاصة) .

السيموطيقا : مصطلح ارتبط بالدراسات السيميائية الانجلوساكسونية (الامريكية البيرسية خاصة)

السيميائية : ترجمة هذا المصطلح الى العربيةة. ينظر محمد السرغيني. محاضرات في السيمولوجيا. دار الثقافة للنشر و التوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ص 6-7.

1 الحافظ ابو الفداء ابن الكثير الديمشقي. تفسير القرآن العظيم.منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية. بيروت .لبنان . ج1. ص 162 .

2 نصر حامد ابو زيد وسيزا القاسم . مدخل الى السيموطيقا. م.ث.ع. دار البيضاء. المغرب. بيروت . لبنان . ط1. 2000 .ص 78 .

وقد وسم الله كل ما في الكون باسمه فتعالت اللغة عما في الأذهان ، وتنزهت عن مطابقة الوجود في الأعيان " لأن الأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء .... ولان للغة مقولاتها التي يقيم فيها الإنسان وجوده " [1] وقد " **علم آدم الأسماء كلها** " [2] فآدم عرف الأشياء لأنه تعلم الأسماء التي هي علامات المسميات، وجهلتها الملائكة لأنها افتقرت إلى أسماء الأشياء وعناوينها أو علامات وجودها، التي دلل الله بالظاهر منها على الخفي، ففي العلامات ربط للظاهر بالخفي وللموجودات بما وراء الموجودات.

وقد جعل الله تعالى سبيل العلامة الهداية وقرنها بها " **... وعلامات وبالنجم هم يهتدون ...**" [3] ثم استطاعت اللغة القرآنية أن ترقى بالكلمات / الألفاظ / الدوال/ العلامات إلى دلالاتها الغائبة / أو المجردة التي اكتسبتها ، وقد تحولت اللغة مع النص القرآني من مجرد أنظمة كلمات إلى أدلة شرعية، ومن مجرد وسيلة إبلاغ إلي علامات نظام هادية إلى آفاق أبعد. غيرت حياة ووجهة ومصير الإنسان القبلي؛ وصار معها البحث عن / وفي المجرد أمرا واقعا؛ من خلال الدلالات الروحية التي اكتست بها واكتسبتها الدوال . إنها " تتعامل مع اللغة تعاملا بلاغيا نقلها من وظيفتها الدلالية الإبلاغية وحولها إلى علامات تحيل إلى معان ودلالات معقولة" [4].

كما أنها فتحت آفاقا قرائية جديدة لها بعدها الخاص أمام قارئ جديد؛ عوض أن يتلقى الجاهز استوجب عليه أن يتفكر ويتدبر " أن يتمثل تلك العلامات – الآيات دون التوقف عند العلامة ذاتها بل ينتقل من العلامة إلى ما تدل عليه" [5] فمفهوم العلامة اللغوية في القرآن فتح آفاقا أمام المتلقي؛ إذ تجاوز مفهوم العلامة حدود الكون والتاريخ إذ يشير الدال " آية " – وآيات – باعتبار الآية علامة حتى من

---

[1] نصر حامد ابو زيد وسيزا القاسم . ص 162.

[2] -سورة البقرة – الاية - رقم 31 .

[3] -سورة النحل – الاية – رقم 15 .

[4] - نصر حامد ابو زيد : النص والسلطة والحقيقة . المركز الثقافي العربي ط4/ 2000 ص 218

[5] -نفسه ص 218 .

خلال مداولها اللغوي – إلى ذلك . بالإضافة إلى إشارته إلى" وحدات " النص القرآني من جهة والى الأحكام الشرعية التي أتى بها النص من جهة أخرى، ومعنى ذلك أن نظام العلامات في النص متعدد تعددا يستوعب نظام اللغة في بنيته . وقد أفضى البحث في تراثنا إلى الكشف عن وعي نظري – في التراث العربي الإسلامي – يستوعب اللغة داخل نظام أوسع هو نظام الدلالة .

غير أن الحكم على لغة النص القرآني بأنها مجرد حامل للدلالة الشرعية هو اتهام يقصر من بعدها الدلالي، إذ أن النظام الخاص للغة النص القرآني – بفعل انه الأنموذج في جل الدراسات النقدية القديمة ومن خلاله اتخذت عناوينها – لم تكتف بمجرد نقل الألفاظ / العلامات من دلالتها الأولى إلى دلالتها الشرعية، بل أنها تجاوزت ذلك إلى خلق جمالية خاصة بها، على إثرها صار يتمثل كل جميل فيما سواها في النصوص. " إنها لغة تحاول تشكيل أجروميتها الخاصة التي تبدأ بالصوتي ، فالصرفي ، فالمعجمي إلى مستوى تشكل نسقها النحوي والدلالي الخاص " [1] لتشكل معنى ثان من خلال الدلالة الكلية التي لا تشكلها الألفاظ/ العلامات، ولا التركيب/ النحو وحدهما؛ بل تتشكل من تفاعلهما بفعلهما عنصري النص الأساسيين، فالألفاظ مادته الأولى والتراكيب وسائطه التي لا غنى عنها " حيث يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقد السامع من ذلك معنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا "[2].

إن هذا المبدأ الذي جاءت به لغة النص القرآني، والذي جعل من اللفظة القرآنية علامة دالة حية على الرغم من تداول العصور واختلاف القراءات، هو مبدأ السيميائية أو" علم السيمياء ". والسيمياء بهذه الصيغة العربية تعني نظام العلامة من خلال مدلولها اللغوي " الغربي والعربي " على السواء (SIMION).

---

[1] نصر حامد ابو زيد . النص والسلطة والحقيقة . ص 219.

[2] نفسه . ص نفسها .

و(سيما) [*]، وقد عثر على هذه اللفظة / المصطلح؛ على أوجه مختلفة عند المناطقة والفلاسفة العرب، فقد عرفت عند متصوفة العرب بـ " السيمياء " أو "علم أسرار الحروف"[1]. وحتى عند متصوفة اليهود القدامى؛ فيما يسمى عندهم بـ " القبالة " [2] وهي التراث التفسيري الصوفي اليهودي للنصوص المقدسة [3].

وفي دلالة الحروف / العلامات؛ ما يشي بتعلق هذا العلم بنظام العلامة الدالة ، بدءا من رمزية الحرف ... وانتهاء إلى دلالته عند بعض المنظرين اللغويين القدامى، كما ارتبطت الكلمة أو المصطلح - أن صح ذلك - بعلم الكيمياء عندهم، العلم الذي يتحول معه أُكسير الهواء إلى أكسيد الذهب ! والعلم الذي يعتمد بنى جزئية معروفة تشكل بنى أعمق وأكثر انغلاقا من خلال شبكة من العلاقات، والمقاربة دقيقة بين سيمياء النص وكيمياء المادة . فكل تفاعل كيميائي يتطلب موجودات ظاهرة تشكل حدي التفاعل لتتحول المادة الأولية التي تبدو غير حية إلى بنى أعمق ، إلى عناصر لم تكن قبلا – أكثر نشاطا وحياة – بفعل روابط وعلاقات خاصة تحكم زمام البنية الكلية . كذلك التفاعل السيميائي النصي؛ يعتمد حدي تفاعل قرائي ليتشكل من البنى البسيطة والجزئية والظاهرة؛ بنى عميقة تربطها شبكة من العلائق اللامتناهية والتي يصنعها أفق كل متلق .

فالسيمياء إذن العلم الذي يتحول معه النص بفضل الكلمة / العلامة إلى عالم من السحر، ويتحول معها النص إلى عوالم وطلاسم لا يرجى إلى فكها رجاء؛ إلا من خلال مقاربات قد تخيب وقد تصيب ! تماما كأي تفاعل كيميائي حي !

(*) في لسان العرب : السومة والسيمة والسيمياء : العلامة . وسوم الفرس : جعل عليها السيمة، وقوله عز وجل :" حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين " قال الزجاج :... انها معلمة ببياض وحمرة... ابن منظور. لسان العرب. دار صادر للطباعة و النشر. بيروت. لبنان. مج4. 1997. مادة سومة.

1 محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء.ص 14.

2 نفسه ص 14 .

3 ميجان الرويني وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. م.ث.ع. الدار البيضاء. المغرب.بيروت . لبنان. ط2. 2000 . ص 130 .

فإذا كانت - بعد هذا- الكيمياء المادية تعمل على كشف أسرار البنى الأولية الأساسية في كل ما يشكل الكون ماديا، ثم معرفة سر العلائق التي تحكم هذه البنى، والتي تربطها ببنى أخرى غيرها ، لتشكل من الجمال مادة حية وتصنع من جزئيات الكون كلياته . ومثلها كيمياء النص تعمل على كشف مستور النص من خلال علامات نصية في شكل بنى جزئية تحقق الدلالة الكلية بمعرفة العلائق والتشابكات التي تحكم إسار النصوص .

3- [illegible] :

بشر العالم اللساني " ف.دوسوسير" (F.Dessousseur)بميلاد علم جديد يبحث في أنظمة العلامات في إطار دلالاتها الاجتماعية سماه " السيمولوجيا "، وعد علم اللغة فرعا من هذا العلم، باعتبار أن اللغة " نظام من العلامات تعبر عن أفكار" [1] ، وقرنها فيما بعد بغيرها من الأنظمة الاجتماعية والإشارات المختلفة ، كما اعتبر السيمولوجيا علما يبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية [2] ثم كان " دوسوسير" أول من يتحدث عن العلاقات التركيبية والاستبدالية الممثلة للغياب والحضور الممثلين في عنصري العلامة :" الدال والمدلول " .

وجاء"بيرس" (S.Ch. Pierce) الذي عرف معه هذا العلم استقرارا بوصفه أول من درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها [3]. ليربط هذا العلم بالوظيفة المنطقية والظاهراتية، وعد المنطق فرعا من هذا العلم ، إن لم يكن هو ذاته :" فيزيولوجيا الدلائل " أو " علم العلامة " [4] " السيموطيقا " .

فهذا العلم من منظوره يبحث في دلائل الكلمة من خلال التشكل الفيزيائي لها، من خلال الأبعاد الفيزيائية الثلاثية أي في هندسة الكلمة وكيميائيتها.

وإلى بيرس ينسب التقسيم الثلاثي الشهير للعلامة " الأيقونة – المؤشر- الرمز " أو بصورة أخرى " المرجع – الموضوع – المؤول " وقد حصر بيرس العلامة اللغوية في النوع الثالث " العلامة الرمزية " بينما خصص النوعين : الأيقونية والمؤشرية " لفحص مستويات سيميائية غير لغوية أو خارج لغوية[5] وقد " وسع " شارلز.س.بيرس " من مفهوم العلامة ليجعله شاملا " لكافة مناحي الحياة [6].

---

[1] - جميل حمداوي. السيموطيقا والعنونة . ص 81 .

[2] نفسه . ص 81 .

[3] صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الادبي ، الانجلو مصرية 1978 . ص 345 .

[4] حنون مبارك . دروس في السيميئيات.دار طوبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.ط1 . 1987. ص 76.

[5] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص 09 .

[6] نفسه . ص نفسها.

ولا ينكر الباحث استفادة علم العلامة من المنطق الأرسطي في تصور مستويات الخطاب وعلائقه الرياضية والمنطقية، وما استعارته من المنطق الصوري؛ والذي تجلى في المربع السيميائي المنسوب إلى"غريماس" " Greimas "إذ يعد من أكثر المشتغلين في هذا الحقل المعرفي ، وقد استطاع غريماس أن يبرز العلاقة بين العلامات النصية المختلفة من خلال دلالاتها النووية، أو ربط صريح النص بباطنه وعلاقة البنية الدلالية الأصولية " الضمنية " (Structure élém- entaire de la Signification) بالخطاب الكلي، من خلال نظام الوحدات الثنائية المتقابلة وما تفرزه الدلالات النووية (المتضادة، المتناقضة، المتتابعة) من دلالات مختلفة ، هذه الثنائية المتقابلة التي تطفو كعلامات على سطح النص ممثلة " الحضور" أو غائبة استحضرها دلالات نصية تولدت من خلالها . لقد رمى غريماس من خلال " مربعه العلامي " إلى عقلنة المعنى أو منطقته .

وإن كان الكثير من المنظرين لعلم العلامة " السيمولوجيا " قد ربطه بالفلسفة أو بالمنطق خاصة ، فإننا ندرك احتواء هذا العلم للفلسفة ذاتها " ذلك أنه إن كانت وظيفة الفيلسوف الربط بين المفاهيم، يقوم السيميائي بالربط بين العلامات" [1]. هذه العلامات التي اختصار لكل المفاهيم الدالة والمحيلة عليها.

فالسيميائية إذن تبحث في العلاقة بين العلامات ، والكشف عن المضامين لفهم الذات الإنسانية ؛ فإذا ارتبطت هذه العلامات بخصوصية مميزة للذات البشرية – اللغة – كانت أكثر دلالة على هذا الإنسان " فبينما تطمح الفلسفة إلى العثور على مفتاح الوجود ، لا تطمح السيميائية إلى أكثر من رسم خارطة الوجود " [2].

والعلامة تنتهي إلى التأويل، إلى فهم حقيقة الإنسان. لأنها تنطلق من الظاهر لتكشف عن الخفي، ومن البسيط – المشكل للمركب – لتعيد تركيبه، والبحث في مستور تعالقاته .

-"العلامة فلسفة " [3]؛ كما ذهب إليه الكثير من السيمولوجين ، " إذ عد المنطق،

---

[1] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص09

[2] نفسه . ص نفسها .

[3] ينظر حنون مبارك . دروس في السميائيات. ص 78.و فضل ثامر. اللغة الثانية..ص 09

علم الفكر الذي تجسده دلائل عند بيرس، إنه السيموطيقا العامة"[1]؛ فلسفة ثانية تدعو إلى الاستظهار مكملة للفلسفة الأولى الداعية إلى الاستبطان [2] . فالدلالات التي تبرزها " العلامة الساطة " تعيد رسم الخطاب الوجودي – اللغوي ، وفق الاتجاه السيمولوجي رسما لمعالم جديدة أكثر تفتحا وتفتقا، أكثر عطاء وسلطة، أكثر دهاء وحيرة ... !.

وهذه إحدى وظائف المناهج الحداثية، تثير الجدل أكثر مما تثير الصمت والسكون؛ فوظيفة المبدع أن يلقي بشيء من العمل الفني على كاهل الآخر، الذي يزعم المعرفة عساه يكون – العمل الفني – رقعة تتجاذبها الأطراف فتتكامل جمالياتها .

وقد دعا" بارث" "R.Barthes" إلى إعلان هيمنة العلامة اللغوية عبر العلاقة اللغوية السيميائية " فهي ليست مجرد أنموذج يحتذى به، بل هي سلطة طاغية متحكمة واستعلائية " [3]؛ فالعلامة اللغوية موجهة للنص عاملة فيه من الداخل والخارج ومن خلالها يمكن استكناه خوافي النص، واستدعاء غياباته الدلالية . فالعلامة تفضح المسكوت عنه شكلا وعلائقا؛ من خلال علاقات تستوجبها العلامة نفسها ، أنها حقا سلطة مهيمنة تدفع إلى حرية المعنى ، وترمي بالآخر في المستدعى حاضرا ، ليموت عطشا في طريق البحث عن الغائب ! فوظيفتها هاته مقرونة بقارئ جدير لا يدرك المعنى موحدا ، ولكنه يدركه متحررا بفضل العلاقات بين العناصر المشكلة للعلامة " [4] فلو قبض على المعنى لانتهى دور العلامة !.

وقد استدعى اهتمام "بارث " بالعلامة عموما أو " السيمولوجيا " كعلم عام غير خاص باللغة وحدها إلى تأليف كتابه " إمبراطورية العلامات" [5] ثم تحليله الأساطير في ثقافة المجتمع المعاصر من حيث هي علامات ثقافية تفضي إلى بنية نظام ثان

---

[1]- حنون مبارك. دروس في السيميائيات . ص 76.

[2] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص 9 .

[3] نفسه . ص نفسها.

[4] ميجان الرويني وسعد البازعي . دليل الناقد الادبي . ص 111 .

[5] محمد السرغيني . دروس في السيمولوجيا . ص 14 .

مختلف عن النظام الأول[1]، وقد نرى تقارب البعد الرؤيوي للدلالة الثانية – عند العرب القدامى- أو البعد التداولي؛ من خلال فكرة " معنى المعنى " عند "الجرجاني " – إن لم نحمل الفكرة أكثر مما تحتمل– " إذ يبدو أنه ليس من العسير خلق حالة من التواصل بين المفهومات والتصورات النقدية، فهي لا تقوم على التماهي، كما لا تقوم على القطيعة" [2]، ففكرة" معنى المعنى " تتقارب كمفهوم نقدي مع " الدلائلية " أو العلامة في بعدها التداولي، أو الإيحائي/العلامة في مستواها الثاني عند "بارث"؛ أي الدلالة الثانية التي توحي بها العلامة(المجاز) فبارث يرى أن الدلالة الحقيقية العينية هي العلامة عند مستوى النظام الأول، أما الإيحاء أو الظلال الدلالي؛ فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول إلى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير إلى مداليل ينجم عنها حين تتوحد دوالها بمداليلها دلالات جديدة [3] هذا ما ستطاع الناقد العربي أن يحققه من خلال تناوله حقيقة المجاز، وإمكانية عدول العبارة .

يبقى أن نشير إلى وجهة نظر – لابد من التعريج عليها إزاء التعرف على هذا المنهج–وهي الرأي الذي جاء به"جاك ديريدا"(Jack Dirida)–الناقد الفرنسي – معتقدا أن السيمولوجيا / علم العلامة ليس علما مستقلا بذاته ولا اللسانيات، إنما كلاهما فرع عما أسماه بـ"النحوية "وهي "الكتابة باعتبارها أثرا، وهي سمة الإشارة الكبرى. ولا بد أن تكون الأصل الذي عنه تتفرع السيموطيقا واللسانيات"[4].

في الأخير نشير إلى أن استعانتنا بالمنهج السيمولوجي في فهم العنوان، هو إدراك لعلامية هذه النصوص المصغرة الموجزة لعوالم من اللغة؛ إننا إذ نتوجه في قراءتنا للعناوين من خلال المنهج السيمولوجي، بالإضافة إلى ضرورة الاستعانة

---

[1] ميجان الرويني وسعد البازعي . دليل الناقد الأدبي . ص 113.

[2] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) . م . ث. ع – الدار البيضاء- المغرب – ط1- 2001 ص 58 .

[3] ينظر مجان الرويني وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي .. ص 113 .

[4] نفسه . ص 107 .

بصورة التلقي من خلال الظاهرة العنوانية - والتي هي كأي نص لا يمكن أن تكون ذات فعالية إلا بالتفاعل مع المستقبل – كظاهرة تواصلية تداولية تقتضي المشاركة والمحاورة . نروم إفادة من هذا الحقل المعرفي، وتبنيه منهجا قرائيا للنصوص التي أحالتنا عليها العناوين النقدية فضلا عن كونها بنى إشارية دالة؛ أخذت قوة اللغة وسلطان الصدارة ، ووجاهة الاسم للمسمى، ووظيفة الأيقونة، وتأثير اللوحة الإشهارية على المتلقين .

والعنوان بعد هذا بوصفه نصا/علامة/ إشارة دالة – والعنوان النقدي بخاصة- تميز بسمات ربما افتقرت لها النصوص التراثية العربية الأخرى؛ فقد كان العنوان النقدي بحق عنوانا إبداعيا لما فيه من وظائف العنوان الفنية: من تحريض وإشارية، وتنبيه، وحث، وتوجيه وتعيين وإحالة وتوريط ....

وتتسم معالجة العنوان النقدي – باعتبار وظيفته – كعلامة نقدية لغوية استطاعت أن تكون حاملا أيديولوجيا، وابستومولوجيا لحقبة زمنية .... محددة بنوعية القراءة؛ التي يفترض أن العنوان وجه لها " وهنا لا نغفل أهمية الإشارة إلى الاختلاف النوعي للقراءة ، وخضوعها للتعقيد المعرفي تبعا للعصر، وإلى كونها ظاهرة وهمية افتراضية أحيانا ... " [1]

وبالتالي سيكون العنوان علامة لغوية نقدية مكثفة، ومختزلة لفكر بعينه كما أنها قد تكون موجهة إلى ذات الفكر ..! وعلينا أن نستخلص معالم الجدة، والخصوصية في العناوين المطروحة . على زعم أنها عناوين بارزة مثلت اتجاهات كاملة، ونظريات نقدية ، وبلاغية مكتملة ؛ قد تكون المدونات تحت سلطة هذه العناوين رائدة في هذه الاتجاهات .

وسنتفق منذ البداية على أننا لن نعمل من خلال فكرة أن العلم الخاص بدراسة العنوان كعلامة نقدية هو علم مستحدث، فالظاهرة العنوانية ليست وليدة هذا العصر، وبالتالي فإن هذا يعني أن لا قطيعة بين ما هو تنظير حداثي، وبين ما هو تطبيق مطروق سلفا،(أي العنوان كتطبيق) إذ " يصعب أن نفترض أن ثمة

---

[1] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي . ص 58 .

ظاهرة حديثة من الظواهر الإنسانية منبتة عما سواها من الظواهر الإنسانية الموغلة في القدم، ولا أن ثمة ظاهرة فكرية حديثة منفصلة عن التراث الفكري للأمة التي ينتمي إليها، ولا بد لها تبعا لذلك من علاقة تفاعل وحوار مثمرة " [1].

[1] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي . ص 59.

.. ƱƐƣɰ ƽƷƈ Û ƧƺƸǷ ƾƀƟƟ : DžƐوǆƴƐ -4

وDž ƪƸƨƾ ƾƀƟƟǇ ...!

:ƑƟǗƲƬƐ DžƐوǆƴƐ

العنوان سمة الكتاب ،أو وسمه و أثره، ولعل في هذا المصطلح معجميا دلالة الاعتراض والوقف (*)؛ وكأن في هذا الظهور عنصر المفاجأة الذي يزيد من فضاء التوقع القرائي. لذلك فالعنوان لحظة وقف واعتراض دلالية (*)، إنه فرصة لقراءة متأنية؛ إذ يمكن من خلاله تركيبته وطبيعته اللغوية الاختزالية أن يفتح باب الأفق التخييلي للنص، ومن ثم فهمه وقراءته باعتباره علامة تعترض مخيلة القارئ، ثم تدعو إلى إعادة الإنتاج .

فالعنوان علامة مختزلة مفتقة للدلالات – في آن معا – مستفزة للبُنى الخفية في النص، تحاول إبرازها من خلال فعل الوصل بين الفجوات التي يحدثها العنوان! فالعنوان " يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة ، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط بل يمتد إلى البنى العميقة ويستفز فواصله ، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع – النص – المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة " [2] .

فالعنوان يشكل بنية إشارية دالة ، تحمل الكثير مما قد يخفيه النص. بل قد يحيل إلى مالا يقوله ، فيقول العنوان مالا يقول النص ! من خلال استراتيجيته الضاغطة وسلطته الدلالية التي تعد انفجارية إذا ما استُفِزت قرائيا.

(*) جاء في لسان العرب ، لابن منظور . باب العين : عن الشيء عننا وعنوانا : ظهر أمامك، ويعن عنونا : اعترض وعرض . ومنه قول امرىء القيس :

DžƴƐ ƑǗƐ Ǐƶ ǍƐǷ ƤǍƐPY   ǈǗƑƴ DžƐƨ ƒǍƨ ƑǗ DžƴƶƐ

- وعنون وعلاون : معنى واحد ، عنن الكتاب واعنه : عرضته له وصرفته اليه .
- لسان العرب . ابن منظور . مادة / عنن .

[1] إبراهيم بادي . دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير . مجلة المدى . ع 26 . 1999 سوريا . ص 114 .

ويعتقد كثيرون أن العنوان موحد شتات النص، لكن هناك مقاربة أكثر منطقية أن العنوان يعمل على شتات النص، من خلال الوقوف على توجهات عدة تفرزها تركيبته الاختزالية الباعثة على الاستقراء .

عرف العنوان اهتماما بالغا منذ ثلاثة عقود خلت، برزت فيها دراسة العنوان كعلامة في إطار منظومة إجرائية هي "علم العنوان" العنونة/La Titrologie "، وظهر عند المدرسة الفرنسية النقدية كاهتمام عند الناقد الفرنسي "Leo.H.Hock " ليو.هوك، وربما ظهرت إرهاصات هذا العلم عند العالمين الفرنسيين " فرانسوا فروري ، وأندري فونتانا " من خلال دراستهما " عناوين الكتب في القرن الثامن عشر " ، ثم في فصل " قوة العنوان " في كتاب للناقد " شارل جريفال " عام 1973 م[1] .

لكن يبقى كتاب ليوهوك (La Marque de Titre) المترجم بـ:"علامة العنوان " أو "سمة أو إشارة العنوان"؛ مرجعية معتمدة لتفصيله أنواع العنوان، واهم وظائفه.

كما قد يكون "جيرار جينيت " (G.genette) من أوائل الذين اهتموا بدراسته ، من خلال دراسة عتبات النص بفضل كتابيه قرطاس ، وعتبات (Seuils)[2] ، وقد استطاع هذا الناقد أن يبرز دور المحيط بالنص / أو ما فوق النص " التعاليات النصية " التي تعطي الإطار الدلالي العام للخطاب ، بل وتساعد على ولوجه وفهمه وقراءته، بفعل أوليتها وعلاميتها .

---

[1] الطيب بودربالة .قراءة في كتاب سيمياء العنوان . مجلة السيمياء والنقد الأدبي. منشورات جامعية . بسكرة.2002 ص 28 .

[2] بسام قطوس . سمياء العنوان .مطبوعات المكتبة الوطنية. عمان. الأردن. ط2001.ص 33

: !ẏqsllɛ ăqsdžllɛ ƒƑƲ'qllɛ Ĭʓ hŲẏT džllɛ I ƑẏllƑyŧllɛ -5

لعل الناقد العربي القديم أولى هذه الفواتح، أو المقدمات النصية (المحيط النصي) أهمية بالغة من خلال اهتمامه أولا بسند النص النبوي الشريف، فقد اعتبر الإسناد ضابطا سلوكيا للنص النبوي، ومن ثم جاءت كتب الجرح والتعديل لمعالجة هذا الإنجاز العقلي، الإسلامي الذي حفظ الكثير للخطاب الديني" فولا الإسناد لقال من شاء ما شاء " [1] ثم انتقل الاهتمام بالسياجات النصية إلى النقاد، من خلال احترامهم لنقل الشعر عمن/ ولمن يروي ، فطاف الناقد يطلب أسانيد رواية الشعر ليميز المنتحل من الأصيل ولعل عنوان " الطبقات " لابن سلام الجمحي، خير ما يمثل ظاهرة انزياح سند الحديث إلى سند الشعر .

ثم جاءت أهمية التقديم "التصدير" للكتاب، فاشتهرت المقدمات النثرية (ومنها النقدية) حتى فاقت أحيانا قيمة الكتاب نفسه. لكونها تنظيرا نقديا تقليديا يسطر توجهات الكتاب، في حين يأتي ما بعدها من فصول نقدا تطبيقيا ذا صلة مباشرة بالنص، وقد أعطوا الكتب من الأهمية ما فاق قيمة صاحبها " [2] .

لا ننسى اهتمام الشعراء الخطباء بالتفنن سواء في المطالع الشعرية أو المقدمات، التي كانت العلامات الأكثر تأثيرا وتلقيا بفعل اختزالها الدلالي المميز والحامل للخطاب كما ظهر اهتمامهم بدراسة فواتح السور القرآنية وخواتيمها، للكشف عن جمالياتها وأثرها على النص والمخاطب معا، ثم من خلال فكرة "التوقيعات"[(*)] التي أضحت علامة مميزة للخطاب المتداول" وقد عنوا فيها بالبلاغة والإيجاز " [3] تماما كالعناوين- وبرزت بعد كل هذا ظاهرة الاهتمام بالعناوين، كعتبة نصية أولى دالة وبفعل وظائفه " البصرية، التحريضية، التعينية، والإشهارية ، ..." .

---

[1] شرف الدين على الراجحي. مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب. دار النهضة العربية. بيروت. ط1. 1983. ص 112

[2] الجاحظ . الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . دار الجيل . بيروت . مج1 1997 ص 75

[(*)] التوقيعات : خطاب أو شعار قصير يتصدر الكتاب أو يختتم به .

[3] ابن خلدون عبد المؤمن بن محمد . المقدمة .دار الجيل . بيروت . ج1. د.ت. ص 272.

فعنوا بإخراجه وتنميقه، والبحث فيه، ولتجدهم اعتبروه نصا في حد ذاته، فراحوا يحملونه بلاغيا[1] مالا تطيقه النصوص، ويعنون بإطراحه في أدق صوره التركيبية "وقد يكتب من له مرتبة أو سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله، أو يجرى مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه، ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه" [2]؛ وقد كان العنوان واجهة تمثل المبدع، وعلامة مؤثرة على المتلقي ، قد تفوق البنية الكلية وقديما قال الجاحظ "إن لافتتاح الكتاب فتنة وعجبا"[3] وهو ما جعلهم يفتتحون الكتاب بمقدمات معجبة، وعناوين مغربة؛ نظرا لخصوصيتها الدلالية. ثم إن حسن الافتتاح عندهم فرض عناوين بلاغية على حساب أخرى " فالبلاغة عندهم حسن الابتداء" [4] فقد أبرزت هذه العناوين قيمة التوجهات النقدية التي فرضها العصر من خلال دلالتها، وبنيتها التركيبية . كما كانت في أحايين كثيرة حاملا إيديولوجيا محفوفا بسمات العصر، أو كانت في ذاتها توجها نقديا مطويا في بضعة حروف ... ، أو إعادة قراءة لمقاييس وقضايا نقدية وبلاغية؛ حملت فيما قبل الكثير من الخطأ القرائي .

غير أن كتبا نقدية كثيرة ضاعت عناوينها، ووجد بعضها غفلا من العنوان، لضياع الصفحة الأولى للكتاب. فيعنونه الناسخ على حسب ما بان له وقد يخطئ في الحسبان [5] لأن تقدير القارئ غير تقدير المبدع . لهذا نجد عناوين تتعدد وتتضارب في مدونة واحدة ، أو عناوين واحدة لعدة مدونات . وقد أدرك القدماء ضرورة إجادة وإخراج العنوان " فعمدوا إلى تغيير بعض العناوين بغرض رواج الكتاب ، ونفاقه . بإعطائه عنوانا يغري باقتنائه [6] وبهذا أنفذوا ببصيرتهم إلى

---

[1] العنوان أيضا صنف بديعي يعني بالتلميح والإشارة :- ينظر" قصي سالم علوان . المحسنات البديعية بين الصبغة والوظيفة . مجلة الفكر العربي ع. 46. 1986 ص 44 .

[2] الجاحظ . الحيوان . ج1 ص 98 .

[3] نفسه . ص نفسها.

[4] نفسه . ص نفسها .

[5] الصادق عبد الرحمن الغرياني . تحقيق نصوص التراث في القديم والحديث . منشورات الفاتح للجامعات 1989 .ص 88 .

[6] نفسه . ص نفسها .

الوظائف التي عرفت فيما بعد للعنوان " البصرية، الإشهارية، الإغرائية، التحريضية ...." فقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه. وربما هذا ما وصل إليه " ليوهوك " باعتباره العنوان وسيطا للكتاب يسمح برواجه " فالعنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب، ويجعله سريع الرواج " [1] . إذ ربط المبدع العنوان بمادته (المتن)، وترك مجالا ؛ معه يتمكن القارئ (المتلقي) من إدراك هذه العلامات اللافتات. يقول إبراهيم سلامة : العنوان أشبه باللافتة ذات الأسهم الموضوعة في مكان ما لترشد السائلين حتى يصلوا إلى هدفهم .

والعنوان وان لم يلق اهتمام الناقد القديم نظريا إلا أن اهتمامه تجلى في حسن الابتداء، واختيار العنوان تطبيقا (كنص). إذ حظي بأهمية انتقاء بالغة؛ ذلك أنه اللوحة الاشهارية المروجة للمدونة، وهو اللغة المتبرجة مما تضمنته دفتا المدونة. لا بفعل وظيفته الأيقونية البصرية فقط، بل من خلال وظائف أخرى . سنحاول التعرف عليها في هذه الدراسة، لكشف اللبس عن تراثنا وإماطة الحجب المحيطة بالنص؛ والتي جعلته حبيس لغة قديمة لم تجل عنه جمالياته، ولم تعطه حقه في إطار ما قدم للنقد والأدب الإنساني لا العربي فقط .

أما عن علاقة النص بالعنوان ؛ فالعنوان– فيما يرى الباحث – يلعب دور المنبه التحريضي ، فسلطته الطاغية تضفي بظلالها على النص . فيستحيل النص جسدا مستباحا لسلطته. ثم انه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة؛ متمثلين في المبدع والمستقبل. انه بداية اللذة، فهذا الوخز الذي يلقي به العنوان(النص الصغير) على مخيلة القارئ محرك للوجع(وجع الكتابة) الذي يتصير فيما بعد وجع قراءة، إنه زمنيا لحظة يتساوى فيه الناس بالمستقبل ! .

* ويعرف "ليو هوك" العنوان بأنه" مجموعة العلامات اللسانية (كلمة، جملة، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام ، وتعرف الجمهور بقراءته". [2] هذه العلامات وإن لم تكن مكتملة نحويا (تركيبيا)

---

[1] Leo. H.Hock . La Marque de titre . dispositif Simiotique d' un Pratique textuelle . Mouton .Ed La Haye . Paris . New York . 1981. p 3 .

[2] Leo. H.Hock . La Marque de titre.P.17 .

إلا أنها ذات صلة بواقع النص ، وذات إحالات دلالية عميقة تتجاوز بنيتها التركيبية . أنها نصيصات تتجاوز عالمها إلى عالم من الخطاب المفتوح .

وسنحاول نحن أن نفكك هذه النصوص الصغيرة من خلال علاقتها الداخلية والخارجية ، ومن خلال مستويات نهتم فيها بمدى التأثير والتأثر (العلاقة الجدلية الحوارية القائمة بين النص – المتلقي) مما يمنح هذه الظاهرة (العنوان) في الأخير بعدا تداوليا، فـù " ليو هوك " في دراسته للعنوان اعتمد على الأبعاد (التركيبية – الدلالية – الإحالية – التداولية). وركز من خلال حصره وظائف العنوان على فعل القول (أي فعل التأثير والتلقي) .

وسيتبدى لنا كيف أن هذه العناوين تعمل على الشتات / على الحاجة إلى أكثر من قراءة لفهم أسرار النصوص التي بقيت مجهولة عنا ، نقرؤها ونسيع قراءتها .

ولقد حاول بعض النقاد من أمثال " جون كوهين " "J.Cohen " أن يحصر ظاهرة العنونة على الخطاب النثري، كون العنوان في نظره أداة عقلية محيطة بالنص ومسيطرة عليه من خلال لم شتاته، وتنظيم متفرقاته . في حين يبدو الشعر اكثر حرية ولا انضباطا . مما يستدعي عدم القدرة على السيطرة على لغته من خلال عنوان وحيد ، وهو ما يجعل الكثير من القصائد ذات اكثر من عنوان أو تعرف من خلال مطلعها . يقول " أن النثر علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على العنوان، والعنوان من سمات النص النثري ، كيفما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان مادام يستند إلى اللاانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانا " [1] .

قد يحتمل هذا الرأي الكثير من الصحة ، خاصة وان العنوان يضبط دلائل النص المتفرقة، لكنه في الحقيقة لا يحميه من الشتات، أن إحدى وظائف العنوان – كأي نص – أن يزرع الشتات كي يثير الوجع القرائي، والتشويţ ، من خلال

---

[1] جميل حمداوي. السيموطيقا والعنونة . ص 98 .

سميائيته. ومهما يكن فالعنوان في الشعر يمثل محورا لولبيا تدور حوله معاني القصيدة . إن اختلافا أو ائتلافا، تجانسا أو تناقضا .

إن الناقد يربط بين منطقية العنوان وعقلنة النثر، لكن العنوان إبداع لا يمكن أبدا أن يكون منطقيا، العنوان علامة تنبض بالدلالات، فهو نظام سيميائي طافح بالأبعاد الدلالية. إنه يشكل المفتاح لكنه غير ثابت، ويمثل الوسم لكنه غير معلل. فالعنوان محيل، وقد يحيل على التناقض والاختفاء، من خلال بنيته الإشارية المختزلة " باعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل " [1].

والعنوان – فيما يرى الباحث – أول ما يكتب في النص الشعري، لأنه بؤرة أفكاره ومعانيه، وآخر ما يكتب نثرا لأنه مفكك عقدته وبيان صمته . يولد العنوان من النص ... ويولد النص !! . [2]

---

[1] بسام قطوس . سيمياء العنوان . ص 36 .

الفصل الأول

العـنونــة والبــنــيـة

في النقد العربي القديم

1- العنونة والبنية اللغوية (الكامل أنموذجا).
2- العنونة ومفهوم النص (دلائل الإعجاز أنموذجا).
3- العنونة وبنية القصيدة " الفواتح النصية - جودة المطالع القديمة "
(مطالع المعلقات أنموذجا).

سنحاول ولوج هذا العالم من زاوية يعدها الباحث نقطة استقراء مجاهيل البنية النصية القديمة .أي العنونة النقدية بوصفها مظهرا للعلامة النصية ، وافقا ممهدا للكون التخيلي، وكيف استطاعت هذه العلامة النصية المتميزة أن تمارس لعبة النص، وسنحاول استنطاق هذه العلامات لنعرف كيف عملت على توجيه النصوص تارة وطورا على مراوغته ، وأخرى على كسر تمنعاته، ومرات على مناوشته واللعب على نبضه.

سنرصد العنونة المتصلة بالاتجاه اللغوي كتنظير للبنية النقدية ثم نتحول إلى الكشف عن العنونة داخل التحديد اللغوي الذي ينطلق من " مفهوم النص " أو " بنية النص " ؛ والذي ولدته " نظرية النظم" من خلال كشف التعالقات النصية التي ربطت الثابت بالمتحول والدليل بالإعجاز، وغيرها من الرؤى النقدية المتفرعة التي مهدت لظهور هذه النظرية النصية في ارتباط اللغة بالأدب . وساهمت في تطوير الاتجاه اللغوي كتنظير يربطه بواقع معين ومحدد هو واقع النص . ويتم الانتقال بعد ذلك إلى واقع اكثر تحديدا في النص وهو البناء الشعري (القصيدة) بوصفها واقعا متميزا في النظرية النقدية اللغوية . ليتم فيها دراسة المطالع بصورة خاصة من حيث هي(بنى مفاتيح) ، نلج من خلالها عالم القصيدة متعدد الدلالات. إننا لا نقبض على دلالة واحدة من خلال دراستنا . سنحاول أن نثبت أن النص باعتباره آلة لغوية تحركها الدلالات ؛ لا يمكنه أن يثبت على دلالة متعالية ؛ إنها مراوغة العلامة اللغوية " فاللغة تعكس لا تلاؤم الفكر، فوجودنا في الكون عاجز عن الكشف عن دلالة متعالية " [1] .

---

[1] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ترجمة سعيد بن كراد . م .ث. ع . ط1 2000 . ص 42 .

1- ƐllɅydžوdžƲh ƐllبيdžƲh ƐllǂƸويƲh :

(الكامل في اللغة والأدب أنموذجا) :

العنونة ظاهرة قلما اهتمت بها الشعرية عموما على رأي " جون كوهين " [1] ولا اهتمت بها البنائية الجمالية العربية على الخصوص ؛ لكن المدرك أن عناوين القدماء منتقاة ومؤصلة على أسس معرفية متينة تخدم النص الأول / المتن / المدونة ، ثم تعمل على توجيه نصوص تالية أو سابقة / الأبعاد والتوجهات .

سيحاول الباحث أن يكشف عن ارتباط العنوان " المختار " بالبنية النصية، وكيف عمل موجها لها ومؤطرا للنص من خلال بنيته الخاصة التي انتقاها المبدع وسيقوم عملنا على ربط المكونات الداخلية لأحد العناوين النقدية القديمة، باعتبارها عناصر تركيبية أولية لبنية كلية – بنية صغرى مختزلة لبنية اكبر – وسنحاول معا العمل على ثنائية سيميائية، ومن ثم البحث عن التكامل الواقع بين أجزاء هذه الثنائية السيميائية؛ ومنذ البداية لن نعتبر هذه الثنائية ثنائية ضدية وسنحاول الكشف عن سر التكامل الحاصل ، واتكاء أحد طرفي الثنائية على الآخر، عبر العلاقات الداخلية التي تربط أجزاء هذا العمل الفني ، ونحن هنا سنعتبر العنوان مقاربة نصية تحت اسم " المقاربة العنوانية " لأن العنوان بمفرده يمكن من خلاله تفكيك النص إلى بنياته الصغرى والكبرى ، قصد إعادة تركيبه من جديد نحوا ودلالة وتداولا ، من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل ؛ من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل " [2].

سنتكƐ على عنوان تعده الدراسات النقدية كتابا لغويا ، هذا الكتاب الذي عد في إطاره السوسيو تاريخي – " حيثياته الخارجية والمحيطة بالنص " – "أصلا من أصول الفن الأدبي واحد دعاماته وأركانه الأربع " [3]؛ انه " ƐllƧƑǆƊJ ʒ Ǐ ƐllǂƸƲh وƐǓqƒ " .

يظهر من خلال البنية التركيبية للعنوان أنه يتشكل من:

---

[1] جميل حمداوي . السيموطيقا والعنونة . ص 97 .

[2] نفسه . ص 106 .

[3] أبو عباس محمد بن يزيد المبرد .الكامل في اللغة والأدب . مكتبة المعارف . بيروت .ص 01 .

اسم فاعل معرف + حرف جر + اسم مجرور معرف + حرف عطف + اسم معطوف معرف

(ال°) كامل + في + اللغة + الواو + الأدب .

ويبدو البناء العنواني غير مكتمل تركيبيا " نحويا " لكن الحقيقة أن العنوان عبارة عن خبر لمبتدأ محذوف يمكن تقديره بـ " كتابي الكامل ..."

سنبحث في هذا التركيب عن علاقة اللغة بالأدب ؟ ولماذا تقدمت اللغة في التركيب عن الأدب ؟ ! وما سر التكامل الحاصل بينهما ؟! وكيف يصنع الأدب من خلال اللغة ؛ الكامل ؟! .

العلاقة – فيما يبدو – بين اللغة والأدب علاقة الجامد بالحي ! وقد يبدو أن الجامد لا حياة فيه ، لكن منذ أمد صار الجامد بعد أربعين سنة (40 سنة) حيا منوطا برسالة كونية [*]، فالروح شيفرة حياة نقلت الجامد إلى حي، ونقلته من حالة السكون الكمونية إلى الحركة الدؤوب، اللغة نظام كلمات، والأدب نظم وتأليف وعلاقات ترتقي من سكون اللغة وجمودها إلى حركية الكلمات بفعل السياق الذي يجعلها شيفرة وجود اللغة . " فالكلمات علامات "[1] ولا تنجز هذه العلامات مادامت وحدها، لكنها علامات يحددها سياق وجودها، يحددها الأدب، إنها وظيفة الأدب، أن يصنع من الكلمة علامة تشي، وتومئ، وتصارع، وتحيا.. أن يخلق من الكلمة الجمال ←—— والكمال / فكرة كمال الأدب .

- اللغة نظام لكنه نظام غير ثابت ←—— " تعدد دلالة الكلمة الواحدة وفق السياقات النصية "؛ والنص منشأ معماري دعامته اللغة وعلامات اللغة التي ترتبط من خلال علائق لا نهائية؛ تربط النقيض بالنقيض، والثابت بالمتحول، والمختلف بالمؤتلف ... لتكثر وتتوالد وتتجدد من خلال اللامألوف، إنه " المعمار السيمولوجي الذي أنشأه بيرس يتجاوز تعريفه، فلابد أن يقبل هذا النظام الاختلاف

(*) إشارة إلى قصة خلق سيدنا آدم عليه السلام .

1 سيزا القاسم ونصر أبو زيد . مدخل إلى السيموطيقا ص 172 .

بين العلامة والمدلول عليها ، حتى لا يلغي مفهوم العلامة نفسه في عملية تكاثر تمتد إلى مالا نهاية "[1].

هذه العملية التي تضمن حياة اللغة بالأدب ، إذ الأدب هو طرف الثنائية الوحيد الذي يضمن تكاثر اللغة وتوالدها، بل وديمومتها " الأدب الذي يعني الاختلاف والتجاوز وحياة النقيض، الأدب الذي هو صورة اللغة في حركتها وحياتها " .... فاللغة تتمظهر في شتى صورها في شكل ثنائي ، حتى في علاقتها بالأدب "[2].

والنص هو الكامل إذن ! لأنه يعتمد حدي المعادلة " اللغة والأدب ". كيف يحدث التكامل إذن على طرفي نقيض ؟! كيف يصنع الأدب من اللغة مادة حية تطاوع ولا تطاوع .... تعي وتنمو وتتطور، تتحرك وتنشط، تتراقص، وتخاطب، تحاور وتتجمل ....!

وكيف تستطيع اللغة أن تجعل من الأدب بناء – على ثوابت – يمتص الحضارة والفكر والوجود " فاللغة هي المنظمة الاجتماعية الكبرى التي لا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا تم تكامل كل أنظمتها "[3]. هذا التكامل الذي لا يقوم إلا من خلال دعامة تربط بين عناصره والجزيئية البانية وعناصره الوسيطة، وعناصره المكملة،. هذه الفكرة التي يحاول جاهدا الكامل أن يخاص إليها ويبني معالمها . إذ لا يساند "الكامل " فكرة النص المكتفي بذاته التي كرستها الدراسات البنائية الحديثة، أنه يبحث في جذور الكلمة وجيوفيزيائيتها ⟵ إذ تتشكل دلالاتها من ترسبات فكرية علقت بها ، صنعتها نصوص متعددة لتشكل الدلالة المتعددة .

كان دأب المبرد أن يختار اللفظة من النص، ينتقيها ، وكان ذكاؤه النقدي يبرزها في صور شتى، أو بالأحرى في أبعادها المختلفة فينتقل بنا في أطوار مختلفة . تتراءى له اللفظة في بعدها الأول ثم إلى مستوى اللغة الثاني ثم تنتقل عنده العلامة اللغوية إلى بعدها الثالث.. ما ذهب إليه " المبرد " من خلال " الكامل " هو الحقل الأصيل للسيموطيقا، وهو انتقال العلامات من مستوى معين

---

[1] سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد . مدخل الى السيموطيقا ص 172 .

[2] نفسه . ص 175 .

[3] تمام حسان . اللغة بين المعيارية والوصفية . القاهرة . عالم الكتب . ط 2001 ص 171 .

(المعجمي) إلى الحديث عن مستوى اللغة الآخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص؛ إلى وحدة تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا [1].

ينتقي المبرد كلمة / علامة؛ يعدها محورية في النص عاملة فيه وموجهة له؛ يقول في كلمة (الوليد) في عروض البيت التالي :

Ǐ ďžƑ2Ƙ ăPǁƐ I ďžƘ Ăyƨƈ Ǉǁ   ɼƑƬƷ Ƒﺑƈ ǁ Ǐ و ɼƬ I Ɛǁوالي Ɛq

يقول: وقوله " صرت الوليدا "، الوليد الصغير وجمعه ولدان وهو في القرآن..[2] ثم يعطي نقيض الكلمة وبابها في دلالة إلى البنية الصرفية" ونظير ولد وولدان، ظلم وظلمان، وباب فعيل الأكثر فعلان، وقولهم لا ينادى وليده يقال فيه قولان، أحدهما أنه لا يدعى له صغار، والوجه الآخر لأصحاب المعاني يقولون (ليس فيه وليد فيدعى ...) " [3].

ثم يربط هذه البنية بالبنية الشبكية النصية التي عملت فيها اللفظة. ويستحضر نصوصا تتقاطع مع النص الأول قد تحمل الدلالة نفسها، وقد تختلف. سواء تمثلت هذه النصوص في الواقع الاجتماعي أو في التاريخ، أو الواقع الدلالي المحيط باللفظة التي صنعت خلودها الدلالي من خلاله، أو في النصوص المتعاقبة التي تقاطعت فيها اللفظة معها " فالتاريخ، والواقع، والقارئ، ومنظومة القيم الاجتماعية والأيديولوجية، اللغة، التراث، وكل الأشياء المادية والروحية، المرئية وغير المرئية التي تقف خارج النص وتتشكل فينا داخله ... تسعى لاستكناه الخيوط السرية التي تشد النص إلى سياقه ومرجعه الخارجيين بوصفهما مكونات نصية داخلية، لا بوصفها مقولات خارج النص مجردة " [4].

ومن ثم حاول المبرد أن يستكنه سر تعالق اللفظة بالنص، وبالأفق الذي تتشكل فيه، وتتقاطع مع نصوص ومنظومات وقراء. وتحترم الكل من خلال فرص اقتناء الدلالات .

---

[1] - سيزا القاسم و نصر حامد أبو زيد . مدخل إلى السيموطيقا. ص 217.

[2] المبرد . الكامل . ج 1 . ص 150 -151.

[3] نفسه .ج1. ص 151.

[4] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص 246 .

يعالج المبرد لفظة (يبوء) من خلال تعالقاتها – كما عالج العديد من الألفاظ في استطراداته – فيروي عن عمر بن أبى ربيعة قصته مع أم عمر بنت مرداق بن الحكم ، وكيف تنكرت له ، يقول عمر بن أبى ربيعة :

!ØØكو DŽØØDŽ 5‡يَJ ÛيبFb زLj lq! ĂØĉDŽ LjØDŽŢ ƐPə FĉĲر 5ǂ3 DŽDŽو

!كو DŽFǁƎ YيَLj YŽD ǏĬ b 3يØرLj ĂDŽǀǁFƩ f يبǁƐ ɣرDŽǁǁƐ وθĉ Nƹر ƐPə

....[1]

يقول المبرد : " وقوله : وكم من قتيل لا يباء به دم . يقول : لا يقاد به قاتل، وأصل هذا أنه يقال: أباب فلانا بفلان فباء به، إذا قتلت به، ولا يكاد يستعمل هذا إلا والثاني كفء للأول. فمن ذلك قول " مهلهل بن ربيعة "؛ حيث قتل بجير بن الحرث بن عباد، فقيل للحرث ولم يكن دخل في حربهم: إن ابنك قتل في حربهم . فقال: إن ابني لأعظم قتيل بركة إذا اصلح الله به بين ابني وائل. فقيل له: انه لما قتل قال مهلهل: بؤ بشسع نعل كليب، عند ذلك أدخل الحرث يده في الحرب. فقال : 5بFر DŽرنUƐǁǁĉYFŽDŽh DŽĉǏ .... " [2]

ثم يعالج كيف انتقلت اللفظة إلى نص آخر ، لتكتسب دلالة جديدة بتقاطعها مع هذا النص ، ومع واقعه الجديد . من خلال نصي : ليلى الأخيلية في قولها :

!ZĉFكǯ bƐوب Ăǂ‡ǁƐ DŽكǂ DŽǯǯ ǂ‡Ă DŽF 5‡‡! Jر وY ج DŽب YFŽDŽر [3]

ثم مع نص عمر بن حيي التغلبي :

!qǁF‌ب !qǁǁƐ bØوب Û يب ÜFĉDŽرFØθDŽ ǏǀǂØ‡و pǂ‡DŽ FĉY ǏNJǂĉǂ ÛƇ

- ويقال : باء فلان بالشيء من قول أو فعل أي احتمله فصار عليه ، وقال المفسرون في قوله عز وجل " (**أريد أن تبوء بإثمي وإثمك**)، أي يجتمعا عليك " [4] فاكتسبت اللفظة دلالة مختلفة بتقاطعها مع نص جديد وتشكلها ضمن السياق الجديد.

---

[1] المبرد . الكامل . ج1.ص 375 .

[2] نفسه. ج1. ص 375 – 376 .

[3] نفسه . ج1. ص 376 .

[4] نفسه .ج1. ص . نفسها .

ويبدو أن المبرد يطرق باب النصوص ليعطي اللفظة حقها الكامل؛ إذ تعاقبها التاريخي أوجب تعاقبا دلاليا ، فالكلمات تتعالق ويستحضر بعضها بعضا كما تستحضر الكلمة عشرات النصوص – عند المبرد – فتكتسي الكلمة من خلالها مداليل جديدة ، وذلك في تعالق نصوص متعددة ، وبفضل ما أطلق عليه "المبرد " أحيانا (السرقات) أو غيرها من المسميات ... .

ولربما كان المبرد أول من اعتبر المعنى المسروق المحدث أطرف من سابقه [1]؛ بفضل ما تحمله الألفاظ الجديدة – المحدثة – من طبقات معرفية تربط النص القديم بالنص الجديد لتحل الدلالة داخل الدلالة في خفية فنية أشبه بعمل السارق الحاذق " وهكذا يفعل الحاذق بالكلام " [2]. وبهذا يكون المبرد أول من وجه إلى إيجابية توارد المعاني والألفاظ ، فاللغة بذلك تتواصل وتعيد إنتاج نفسها " المعنى الأدبي لا يوجد خارج اللغة ؛ إنما هو فعل التواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الإنتاج " [3].

الكامل إذن هو بناء اللغة المحقق لكمال الأدب، هذا الجمع، هذا التناقض الذي يصنع الكمال. الكامل منفتح على / أو في متوالية ذات حدين: يشكل أحد عناصرها البناء، وثاني عناصرها الدلالة... إذ كيف إذن يتشكل الكامل / النص ←——— من خلال الربط والفك بين عناصر المتوالية الخطية، الذي يمثله الوصل (حرف الربط : الواو) والذي يمثل فصلا في ذات الوقت ؟؟ ! أو كيف يصنع التناقض الجمال والكمال؛ من خلال علامة التداخل النصية (حرف الجر: في)؟ كيف يسند الفعل إلى غير فاعله، والفاعل إلى غير فعله، والموصوف إلى غير صفته ، والمبني للمجهول إلى غير بانيه ...؟ ! كيف إذن يصنع اللامعقول " تركيبيا " الكامل دلالة"! فالكامل أن يصنع تناقض بنية اللغة جمال الأدب "فاللغة [إذن] طابع استثنائي إلى حد ما هو أن المعنى الوظيفي في أشكال وحداتها غالبا ما يكون مباشرا، فالأصوات والكلمات والصيغ الصرفية، والتراكيب النحوية، والأشكال اللغوية الأخرى، التي نحذقها في الطفولة لا قيمة لها إلا بمقدار

---

[1] المبرد . الكامل . ص . 14 .

[2] نفسه . ص نفسها.

[3] تمام حسان . اللغة بين المعيارية و الوصفية . ص 171

ما يتعارف عليه المجتمع، باعتبارها رموز للدلالة، فاللغة تنتقل من إطار الوحدات غير المنظمة إلى رمزية العلامة " [1] ؛ من خلال نظام معين تشكله علائق النص لتصنع من خلاله القيمة الجمالية لهذه الوحدات في ارتباطها بالسياق ممثلا في الأدب /النص / الأثر الأدبي " الذي يدين للغة بوجوده الظاهر على الأقل " [2] . والذي تعيد معه اللغة نفسها ولكنها لا تتكرر ... إنها تتناسب، تتجدد ، تكسو نفسها في كل أثر، بأثواب تجملها ... " فالكلمات تحمل تحولات عميقة الغور " [3]، إنها كائنات تحمل إلينا المعارف، تعيد خلق ذاتنا من خلال التواصل، من خلال استحضار ماضيها وماضينا، إنها ليست جامدا " وليست مجرد تواطؤ أو اصطلاح، الكلمات تحمل بقايا قديمة من اعتقادات الإنسان " [4]؛ لقد سعى " المبرد " من خلال بحثه في تطور اللفظة ، والبحث في دلالاتها في الأثر ، إلى متابعة تطور اللغة ، أن تبحث في شكل المادة /شكل اللغة الذي يصنع حياة الأدب/ الكامل ، " فاللغة وسيلة الأدب مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين مواد النحات ، ومثلما كان اللون مادة الرسم." [5] .

هذا ما قاله عنوان " الكامل في اللغة والأدب " ، ثم يترك المبرد لنا المجال مفتوحا للحكم ، فالكامل لا نهائي والكامل لا محدود و " اللانهائي لا يملك حدودا انه ينزاح عن القاعدة " [6].

---

[1] - رولان بارث . درس السيمولوجيا . تر. عبد السلام عبد العال. دار طوبقال. المعرفة الأدبية. ص 59

[2] -نفسه . ص نفسها.

[3] -مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي.سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ع 218. يناير. 1995. ص 248 .

[4] -نفسه . ص نفسها .

[5] - نفسه . ص نفسها.

[6] - أمبرتو إكو . التأويل بين السميائية و التفكيكية . ص 35.

2- ƖƦdžƴdžوdžhu ǍǲƧǊو! ƐƖƖdž ţ :

(دلائل الإعجاز أنموذجا)

أحالت عناوين " ƙdžƴu! ƐƖƖsرƐžǄ " ، و " ǍǲƦƖƲƖƐ ǄžƐرsƖƖƐ " و " ǂǔƟJ ƐǗƳƖƦǍ "

و" ƐƖƖdžƙI ... " إلى معالجة نص واحد، والبحث في تفسيره، ثم تأويله، ومحاولة الكشف عن مكامن الإعجاز فيه. إنها نصوص تحيل على وجود خالد – بفعله معجزا – غير مقرونة بزمن يقيدها " هذا النظام المقدس الذي ينزع إلى تجريده من التاريخ ، إنه الحرم ؛ و أي حرم لا يتأسس بدون فكرة الخلود "[1]، من هنا استقى النص فكرة اختراق المعقول، من خلال عدم تقيده ، من خلال تمنعه ...

الإعجاز(*) منح النص القراني فكرة الخلود : النص النشأة ←(الإعجاز) النص الخلود.

النص النشأة ← النص النشأة الثانية ⇄ النص الخلود

↓ ↓ ↓

(الإبداع) (التلقى) (لانهائية الدلالة/تعدد التأويلات)

سنحاول من خلال " دلائل الإعجاز" أن نثبت كيف كان النص مسندا إلى هذا العنوان؛ من خلال تبني النظريات النصية التي أحاطنا بها "الجرجاني" في كتابه، وبدقة أكثر من خلال " نظرية النظم " إذ وكما يرى " جون كوهين " "العنوان من مظاهر الإسناد والوصل، والربط المنطقي، فالنص إذا كان بأفكاره ... مسندا، فإن العنوان مسند إليه، فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي

---

[1] رولان بارث . الكتابة درجة الصفر . ترجمة محمد برادة . دار الطليعة للنشر . الشركة المغربية للناشرين . الرباط . المغرب . ط 1 . 1981 ص 29 .

(*) العجز مؤخرة الظهر ، وبه عظم العصعص الذي منه النشأة الثانية والبعث وإعادة الحياة .

يشكل أجزاء العنوان، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي"[1].

لقد استطاع الجرجاني النفاذ إلى آفاق أعمق في تصوره لطبيعة اللغة وفي تصوره لقوانينها الخاصة ، وآلياتها في القيام بوظائفها من خلال ما أسماه بـ " نظرية النظم " وغيرها من النظريات النصية الجزئية الموحدة لمفهوم النص .

- كان عبد القاهر مشغولا بالبحث عن الخصائص الفارقة التي تجعل من النص معجزا ←—— النص بألفاظه التي نعرفها ونتداولها ونتناولها ... وليس فيها من الإعجاز شيء ؟ ! ! ... ثم كيف تصيّر هذه الألفاظ إعجازا بفعل السياق ؟!

- يثير فينا العنوان عدة تساؤلات، تستثار للبحث في أرجاء النص عن مكامن الإجابات ... مالفرق بين الأدلة والدلائل ؟! لماذا اختار عبد القاهر الدلائل ... ؟!

- ما هي العلامات (الدلائل) التي أثبتت إعجاز النص ... ؟!

- ماالسر في اتكاء هذه الدلائل على الإعجاز ... ؟!

- وما علاقة اللغة بفعلها (علامات / ودلائل) ←— بالخطاب / بفعله معجزا مشكلا من الدلائل ذاتها غير المعجزة ؟!!

*-سنحاول أن نجيب، معرجين على العنوان الذي اختاره عمدة النقاد لمدونته ... إذ يتشكل العنوان من مركب إضافي ، أسندت فيه الجمع النكرة إلى المفردة المعرفة !

*-ويبدو ظاهرا أن : الدلائل (النكرة) ←مسند إلى— الإعجاز (المعرفة)

↓ مثاث الحركية واللاثبات بفعل تنكيرها.

↓ في حين مثلت لفظة الإعجاز " الثبات " بفعل التعريف.

* ومنه :

[1] جميل حمداوي. السيموطيقا والعنونة . ص 97 .

فإن (ال) التعريف حققت الثبات تركيبيا ، لكنها لم تحقق الثبات معرفة ويقينا من خلال لفظة الإعجاز ؟ ! لأن المعجز غير معلوم، غير مدرك ...! غير ثابت! المعجز خارق، المعجز إبداع واختراق للحظة المعرفة العادية، إنه غير المدرك إلا من خلال الدلائل الفارقة التي مثلت ثباته، هاته التي تعين ولا تعين.

فالدلائل إذن : مثلث القوة التي استمدتها من المعجز، الممثل للضعف المنبع عن قوة الطرف الآخر(*).

والدلائل إجابات عن المعقول فالأدلة، إجابة عن طلب الدليل / إجابات منطقية استدلالية، أما الدلائل؛ فإشارات / علامات هادية (**) تظهر دون الطلب يستحضرها المعجز قوة لا ضعفا / الدلائل إجابة عن أسئلة ضمنية، مفادها كيف أعجز النص أصحاب النص ؟ وكيف استطاعت العلامة في أبسط صورها أن تخلق الإعجاز وتساهم فيه ؟!.

الدلائل / بدايات للمعقول ←——— الإعجاز منتهى المعقول

↓ ↓

(الاختلاف والتجلي) (التفرد والخفاء)

فالدلائل علامات (نصية) لم تنل تفردها وقيمتها إلا من خلال ارتباطها بالإعجاز←—— بالسلطة العقلية الكبرى التي تحكم الأنساق الفردية، متمثلة في الدلائل النصية ←—— التي لا تصنع نفسها وتحقق ذاتها إنما يحققها النص الذي صنع ولادتها ثم تناسلها ؛ إنها لا تصبح جمادا ، إنها تتراءى، وتتصير كائنات ، بل عوالما لها سلطتها الخاصة التي يحكمها نسق متفرد يولد مرة واحدة ، لكنه يتخلق كل مرة بجديد. حيث تتصير الكلمات مفاتيحا وأعمالا في الذوات،

(*) عجز : أعجز القوم : اضـعف قـواهم / معـاجزا : وقولـه تعـالى "معـاجزين الأنبيـاء "/ مقاتلين ممانعين مصرفيهم إلى العجز عن أمر الله والعجز : الضعف – التعجيز: التثبيط والعجيز : الذي لا يأتي النساء/ المعجزة : ما أعجز به الخصم عند التحدي فالهاء للمبالغة .
وركب في طلبه إعجاز الإبل : ركب الذل والمشقة والصبر وبذل المجهود في طلبـه / الإعجـاز : الأصول .

(**) دله عليه دلالة : سدده إليه . الدل : الهدي والسمت و الثقة .

ومسؤولية بحث" الكلمات الأساسية التي هي مفاتيح للبصيرة، وأعمال للقلب، ومناط الشعور المهم بالمسؤولية... فالكلمة عالم يستفز، ويناوئ ويثير السؤال، عالم يقفز ويسبح ولا يستقر في مكان، ولا يحب الركود ولا الماء الآسن..."[1] .

فنظرية النظم عند الجرجاني ترفض اللفظية، ترفض دلالة اللفظة منفردة، الكلمة تصنع نفسها من خلال مجاروة أختها. إنه بناء كل متكامل؛ ترتكز فيه الوحدة إلى الوحدة، إذا اشتكى فيه عضو تداعى الكل بالسهر والحمى .... فإن" الألفاظ تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة، لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ "[2].

وتنتصر الدلائل من خلال انتصار العلامات التي تصنع من اللغة جمالا، ومن البنية كونا؛ لا يتم هذا خارج البناء، خارج الضم أو النظم، فمكان كل عنصر في الخطاب" هو مكانها في النظم وحسن ملاءمة معناها لمعنى جاراتها" [3]، اللفظة تألف اللفظة، تخلق معها العلاقات، تتجاور وتتحاور، تكتسي دلائل الألفة والتراص؛ وكأني بالجرجاني يتحقق من حسن المجاورة في الخلق وحاجته لبعضه وسنتناول هذا من خلال مفهوم " عالمية النص " – فالكل يحدد قيمة الجزء والكون مخلوق هكذا ! يحتاج فيه العنصر الأكبر لأضعف عنصر . وهي فكرة عالمية النص المحيلة إلى الإعجاز – وهنا يكمن الإعجاز .

نظام العلامات اللغوي يرتكز على الكل ؛ من حيث شبكة العلاقات التي تصنع المواءمة و التنافر و الاتفاق بين عناصر البنية الواحدة . الضم هو الإعجاز فالبناء الذي يجمع بين أكثر من ملاءمة واكثر من متناقض هو إعجاز- وكأني به يهدف إلى إمبراطورية مثالية من خلال عالم الكلمات وعالم اللغة – الإعجاز مع ذلك يبقى محتاجا إلى سلطة أعلى، تجمع الأفقية بالرأسية، ومحور المتواليات

---

[1] مصطفى ناصف . النقد العربي. نحو نظرية ثانية . سلسلة عالم المعرفة. الكويت. مارس 2000 . ص 174.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز (في علم المعاني). تح محمد عبدو و محمد الشنقيطي. تصحيح و تعليق محمد رشيد رضا . بيروت.دار المعرفة للطباعة .1968.ص 35-36.

[3] نفسه . ص 38.

بالمتعاقبات حتى يتحقق الإعجاز، لأنها سلطة النحو، التي تولد في النسق وتشيع حركية ونشاطا ونظاما"؛ إن وجودها لا يقل عن وجود قوانين الحركية في ذلك العالم "[1]، وحين يقول عبد القاهر عن لفظة ([illegible]) من قوله تعالى" **واشتعل الرأس شيبا "** إنها في أعلى مراتب الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام، ومقرونا إليهما الشيب منكرا منصوبا [2]. فالمعنى الكلي اكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات اللفظية التي تكونه ... " النص بنية كبرى شاملة " [3]، والنص بعد هذا كون معجز بكليته. باتحاد دلائله وإن اختلفت .

إن الجرجاني يحيلنا – فيما يرى الباحث – على مصطلح جديد خاص به هو " عالمية النص " : فالنص عالم مفتوح على عالم مختلف، من خلال سلطة الدليل، وهنا يكمن الإعجاز النصي، في استعلائه؛ من خلال :

اجتماع (المنطق) ←—— بـ (اللامنطق) .

↓ ↓

الدليل الإعجاز

فالإعجاز لا دليل، والإعجاز لا منطق؛ فكيف اجتمع الدليل باللادليل و أحال عليه ..؟ ! والدلائل ثوابت لكنها ثوابت هادية ——←دلائل تتحرك من خلال فاعلية الإعجاز، نالت حركيتها من لا ثبات المعجز ، فهي تطبق عليه من خلال ضبط المعنى الذي تؤول إليه الأنساق الدلالية ——← فإذا استوى أن يأتي اللفظ بخلق جديد فذلك الإعجاز ! وما النص إلا دليل / علامة، إعجاز ينطوي على علامات أكبر. والدلائل لعبة المنطق ، والجرجاني يعود دائما إلى المنطق إلى العقل، إلى الاستدلال فالدلائلية عنده الوعي باللغة، حيث أبرز الجرجاني أن النص وحده عالم

---

[1]- عبد العزيز حمودة . المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية). سلسلة عالم المعرفة . الكويت. ع272 .2001. ص 239.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز . ص 308-309.

[3] سعيد حسن البحيري. علم لغة النص.الشركة المصرية العالمية. لونجمان ودار نوبار. القاهرة. ط1 .1997. ص 75.

دلائل إذ هو ينطوي على شبكة من علاقات النص؛ متضمنا نظاما يشبه النظام الكوني: فالعالم السفلي / الممثل للثانيات / الجزئية؛ يمثله محيط التجاور أو الضم. ويقابله العالم العلي (أو الفوقي) / الرأسي (للأولويات) أو الكلية يمثله المحيط الاستبدالي. وفي هذا كما سبق وأشرنا ، إشارة إلى عالمية / أو قومية النص؛ إذ يثر فينا الجرجاني حاسة الاستمتاع بالنص من حيث هو عالم، أو كون شامل من الدلالات، التي تهدي حينا وتمتنع طورا آخر، وربما كان هذا المفهوم على بساطته – والذي أفرزته نظرية النظم التي اهتمت أولا بالنص من الداخل من خلال علاقاته المختلفة – النحوية بخاصة – أقرب إلى المفهوم الذي نادى به "ج. دريدا " من خلال ما أسماه بالنحوية [1] أو الغراماتولوجي "Grammatology " والتي كما افترضها " هوسيرل " " هي تنظير لنحو يرسي منطقا كونيا للغة، كما راهن على فرضية نحو كوني للمنطق " [2]، هذا المفهوم الذي يتبدى النص من خلاله كونا دلائليا تحكمه العلاقات النحوية التي تخلق إبداعيته وجماليته .

- النظام الذي يربط بين علامات النص ، نظام دلائل تظهر في كون النص فتجسد الإعجاز، تظهر دلائل وتختفي أخر ←—— فيدل الظاهر منها على الخفي تتجاوز الدلائل / العلامات / الألفاظ ." على أساس من الضم والتعاقب " داخل بنية كلية فتشكل الخلق في أبسط صوره (العلاقة التركيبية الأفقية) ثم ترتبط في حاجة إلى نظام يحكمها من علية من خلال (العلاقة الرأسية الاستبدالية) / علاقة اللفظة بغيرها المحتملة التي لم تظهر بالنص.

إذن من خلال مفهوم " النص / الكون " حاولنا وسنحاول معالجة عنوان دلائل الإعجاز الذي يسم النص؛ بوصفه كونا دلائليا معجزا، فيه الظاهر والجلي، ومنه الباطن والخفي " فالعنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز ، وينكشف المعنى الذي خاط عليه المؤلف نسيج النص ، غير أن هذه النواة ، لاتكون مكتملة " [3]

---

[1] ميجان الرويني وسعد البازعي . دليل الناقد الادبي . ص 157-158 .

[2] نفسه . ص 158 .

[3]- جميل الحمداوي. السيموطيقا و العنونة .ص 109.

تحتاج إلى طاقة تأويلية تساوي إلى / حدة التفاعل بين القراءة والإبداع، لاحتمال فك المجاهيل ربما ! " فالعنوان يأتي كتساؤل يجيب عليه النص إجابة مؤقتة "[1].

إذن لابد من وعي قرائي حتى تحقق الكلمات وظيفتها في هذا العالم / الكون النصي ، وقد استطاع الجرجاني أن يعطي اللفظة حقها داخل النص الذي يمثل ذروة الوعي – بوصف الوعي حياة- الوعي لا بمفهومه الثابت، الوعي بمفهومه المتغير، تماما كما تتغير الدلائل وأي دلائل ؟! دلائل تقترن بالإعجاز والاختراق، الوعي بانحراف اللغة وحركيتها، " فنحن نرتكب خطأ في حق الكلمة، وننسى أن بقاء الإنسان لا وزن له بمعزل عن الوعي، وأن الوعي تغير بوصفه حياة.. " [2] فاللغة مع النص، تتحول إلى حركة ... إلى مثير .. تحول الدليل إلى إعجاز! تحول الثابت إلى المتحول ... ففي الأدب تعمل الشاعرية على حرف اللغة عن مسارها العادي وانتهاك نظامها، ويقرر " جون كوهين " الوظيفة الجمالية الأولى للشاعرية بوصفها " عملية انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية " [3] فكيف يرتبط الوعي بالانحراف والانتهاك ! ثمة الإعجاز !

اعتمد الجرجاني في دراسته للنص على اللعبة الثلاثية التي تمارسها هذه العلامة " النص " فهو رسالة وسيطة بين المتلقي والمبدع. وسنلقي بشيء من أنوار العنوان " دلائل الإعجاز " لتتجلى الرؤية العنوانية؛ - " من خلال القراءة " - على النص / وفي المعارف النقدية القديمة التي تميزت عند الجرجاني في اهتمامه بـ " النص" أولا . والذي على أساسه افترض عبد القاهر وجود مستويين: السطح الظاهر للعبارة [الذي هو الدليل] والمستوى العادي الذي عدلت فيه العبارة " [4] هذا العدول الذي مارسته العبارة من خلال بنيتها التي لا يمكن للألفاظ أن تأخذ فيه معيارا تركيبيا معينا، إنما تتخذ دلالاتها من خلال السلطة

---

[1]- نفسه. ص نفسها .

[2] مصطفى ناصف . النقد العربي نحو نظرية ثانية . ص 287.

[3] عبد الله الغنامي . الخطيئة والتنكير من البنيوية إلى التشريحية . دار سعاد الصباح .ص 23 .

[4] مصطفى ناصف .بين بلاغتين .قراءة جديدة لتراثنا النقدي. نادي جدة الثقافي. المملكة العربية السعودية. ع59. 1410-1990. ص 400 .

النحوية. هذا ما يمنح الأبنية صفة الإعجاز " وهو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "الانزياح" فالإعجاز خروج عن المألوف – الإعجاز " غير العادي " انزياح عن القاعدة، ذلك ما يؤكده النظام النحوي للأبنية الشعرية التي طبق عليها الجرجاني نظريته، "إذ أدرك صاحب الدلائل أن النقد العربي محتاج إلى فلسفة لغوية نابعة من الشعر، وأدرك أن السبيل إلى ذلك هو إعادة النظر في التراث النحوي "[1].

العدول في العبارة مثلته الاستعارة والتمثيل، اللذان اعتبرهما دلائل قاهرة تخلق سحر النص وتمثل محور جماله . المحور الذي يتفرع عنه كل فروع الدلائل النصية وأقطارها " الاستعارة والتشبيه والتمثيل اصل كبير تتفرع عنه كل محاسن الكلام وتدور حوله جهات المعاني وأقطارها " [2] وهي اصل الإثارة والدهشة التي يصاب بها متلقي النص وتشكل الكلمات حينها هوسا عند متلقيها أشبه بالسحر " الإدهاš والسحر هاتان اللفظتان اللتان أثرهما الجرجاني " [3] في دراسته العلائق الشعرية من خلال ربطها بالبنى النصية المؤثرة على المتلقي ، فالاستعارة والتمثيل يجسدان اللامقول في النص، إلى ابعد من الظاهر / تجسيدا للمدهš الساحر / تجسيد المعجز جماليا ! لتظهر الدلائل طاغية متحكمة بالنص .

لقد أدرك الجرجاني " إنما تحدى القران – " النص الخالد " – معجزا لا بلفظه وحده ، ولا بمعناه منفردا ، ثم أن النظم عنده شمل كل شيء في النص القرآني"[4]، فالعلاقة التي تحكم الوحدات المكونة للبنية اللغوية / والعلاقة الأفقية والرأسية. أو محور الضم والجوار،" بمحور الاختيار " داخل النص التي يتم من

---

[1] مصطفى ناصف .النحو والشعر . قراءة في دلائل الإعجاز . مجلة عالم الفكر . ج1. ع3 . افريل عام 1981 . ص 35 . وينظر مصطفى ناصف. اللغة بين البلاغة والأسلوبية. النادي الأدبي الثقافي. جدة . السعودية. العدد 53. يناير 1989. (العنصر: النحو و الشعر).

[2] جابر عصفور . الصورة الفنية . المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . ط 3 1992 . ص 224 .

[3] . مصطفى ناصف. النحو والشعر. ص 37 .

[4] إبراهيم خليل. الأسلوبية و نظرية النص . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1997. ص 39.

خلالها ربط النقيض بالنقيض والمتجاور بالمتجاوز ..! الجمع بين وحدات قد تتعارض ... لكنها تخلق حياة نص ! !.

فالمألوف العادي لا يمكنه أن يتطور إنما التطور والنشاط وليد غير المألوف كما أن هذه هي وظيفة النحو إذ " لا تتمثل وظيفته في البحث في العلامة الإعرابية أو آخر المعربات ، إنما الربط بين المعقول واللامعقول ، فالحركة الأكثر جذرية للمحتمل الدلالي تكمن في الجمع بين سيمات " وحدات دلالية كبرى " متعارضة، وهو جمع يكفي لإلحاق المتخيل بالحقيقي، يجب أن يرتبط الشاذ .... باعتباره الموت والجمود واللاطبيعية مع مختلفة الطبيعة، الحياة و الحركة ، يكفيه فقط أن يبدأ في النشاط والتطور " [1].

فالعلاقة بين محور الضم " الجوار " و " محور الاستبدال" هي علاقة تحايلية أشبه بلعبة الكلمات التي تحتكم طورا إلى الدلالة المراوغة، وطورا إلى ما اقتضاه العقل، والجرجاني يحكم العقل دائما، فليس " النظم ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ، و إنما نظم الكلام يأتي موافقا ترتيب المعاني في النفس ... بأن تتناسق في دلالتها وتلتقي في معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل [2] والغاية من هذا العلم الذي بشر به الجرجاني في الدلائل هو تزويد " القارئ الزمني المتجدد"[(*)] المؤمن بهذا القرآن وإعجازه بالوسائل التي تمكنه من الدفاع عن هذا الإعجاز وإقامة الحجة عليه والبرهان ". من خلال دلائل تعطيك صورة وتضمر أخرى، تراوغك، لكنها تومئ بها وتهمس، كالوحي تماما يحتاج إلى تأويل، الاستعارة، والتمثيل والتشبيه ... تحتاج إلى تأويل وأعمال وفكر ... تحتاج إلى عقل إلى منطق لفهم الإعجاز في هذه الدلائل .... .

---

[1] جوليا كريستينا. علم النص . تر فريد الزاهي .دار طوبقال للنشر . الدار البيضاء المغرب. 1991. ص 29.

[2] عبد القاهر الجرجاني – دلائل الاعجاز . ص 95 .

(*)– المقصود به ك قارئ القرآن، نسبة إلى حاجته للتأويل التي تختلف عبر الزمان و المكان .

والجرجاني يتصور النص متمنعا متغنجا(**)، عارفا، ملهما متجرئا ، يحوجك إليه الاشتياق وتضطرب فيك الهواجس من عناء الحنين نحوه ، فإذا نلت المعنى بعد شوق وحاجة كان وقعه في نفسك وقع العزيز الأجل " إن المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأثر فينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه [ضرورة القارئ المختلف المثقف]، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلبك له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس اجل وألطف " [1]، ولعل في المصطلح " الدلائل دلالة التمنع والاجتراء ، والمراوغة التي تؤدي فيما بعد إلى السكينة والطمأنينة*، التي تحدثها لذة النص !.

فقد وجه الجرجاني قارئ النص إلى التحليل الداخلي للنص؛ للبحث عن المعاني التي اعتبرها تصدر عن نظم الفرائد اللفظية، وهذا بديلا عن التقسيم الشكلي الإعرابي، ثم أهمية البحث النحوي والدراسة في المعاني والسياقات، والتي جعلت من النص عالم معجزا متكامل ؛ تتحد فيه الدلائل تتحاور وتتجاور، وتتفاعل وتختلف... تشكل هذا العالم من خلال الدلالة النحوية في النص الأدبي" مفهوم النظم " " فالنص كيان له بنيانه لابد من إيجاد الروابط وعلاقات التأثير فيها بين مكوناته أي أبنية النص الداخلية ؛ فالوظائف النحوية؛ الفاعلية، المفعولية، الحالية، الخبرية ،التمييز ... تتفاعل وتؤثر في تركيب الدلالة المتكاملة " [2] ومن خلال النحوية والسياقية التي وسمت النص بوصفه عالما دلائليا، استطاع النص أن يكون كونا مفتوحا على الدلالة الغائبة التي تحققها الأقيسة النصية المفتوحة على التأويلات ، وعلى التخييل والتفكير الذهني عند المتلقي " فالنص كون مفتوح

(**)– الدل : دل المرأة ودلالها : تدلالها على زوجها، تريه جراءة عليه في تغنج وتشكل كأنها تخالفه و ما بها من خلاف.

[1] - عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة (في علم البيان) .تح. محمد رشيد رضا القاهرة.مكتبة علي الصبيح . ط6. 1959. ص 109.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز (المقدمة) . ص 17 .

"OPEN-END" بإمكان المؤول أن يكشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية[1] التي تربط بين علاماته المختلفة ؛ فالدلائل إذن علامات منطقية أوجبتها ثقافة الجرجاني الاستقرائية الاستدلالية، علامات ذات منطق وجدل ، وثقافة كلامية تحاور وتناور وتجادل وتحتج ، تستجدي هذه العلامات من منطلقات عقلية، حكمتها علاقات النص في أحايين كثيرة، هذه العلاقات التي ما فتئت تلبي الحجج العقلي الذي مارسه داخل المقاييس الداخلية البلاغية واللغوية والنقدية والجمالية " فالاستعارة – وهي إحدى الدلائل على المعاني الخفية في النص – يكون لها في تركيبها الذهني ما هو كالدليل والحجة التي يقطع معها بوجود الشيء وبالتالي المزية والفخامة الملحوظة فيها " [2].

" فالدلائل "[(*)] ذو صيغة تعليمية حوارية أتقن فيها الجرجاني أساليب الجدل الحامل آثارا من أشعريتها ... يطيل المحاورات، يتسع صدره للآراء المخالفين ويذهب معهم بعيدا، كما يبلغ مراده دون مصادرة على المسائل " [3]، ربما ذاك الذي جعل من نصه أداة عقلية طيعة تفيد من المحاورات العقلية فيما يرتبط بالدلالة اللغوية ، ويثير الجدل من أجل أن ترسو حقائق – طالما خفيت – خيل إليه أنها ستبقى دلائل، وتضمر دلائل؛ فبث في النص / العالم ؛ بدلائله النحوية واللغوية، والبلاغية والعقلية ... إذ " لم يشأ عبد القاهر أن يكون فقط، نحويا أو لغويا، أو بلاغيا، أو باحثا يخصص الكلام في الإعجاز! لقد أراد أن يكون ذلك كله في هيئة متكاملة، وأن يرسم صورة له في تآلف تلك الاهتمامات – الثقافة والرؤى الأدبية واللغوية والفكرية ... ويجمح بعيدا عن كل من يرغب في تصور " الدلائل " متفردا في واحد من الاتجاهات " [4].

---

[1] أمبرتو إيكو .التأويل بين السيميائية والتفكيكية . ص 42 .

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز . ص 109 – 110 .

[(*)] المقصود : دلائل الإعجاز .

[3] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز . ص 11 .

[4] نفسه . ص نفسها.

3- [illegible] :

(دلالـة الفواتح – جودة المطالـع الشعرية القديمـة) :

عد الافتتاح الشعري عند الناقد العربي القديم سببا في شهرة الشاعر وحذقه في صناعة الشعر ؛ فقد ولع العرب بتحسين المطالع وروعة الابتداء وتجويد الفواتح وحسن الاختتام ، يقول صاحب الوساطة " الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال ، وبعدها الخاتمة ..." [1] وقد ربط الناقد ذلك باستجلاب المطالع إصغاء الجمهور ، واستحواذها على مسامعهم ... فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء " [2] ؛ فقد كانت مفاتيح القصيدة التي تحمل أسرار الكون الشعري عند الشاعر العربي وأسرار عالمه الخاص .

إنها مفاتيح فلسفية لا يمكن الاستغناء عنها، فبها تبرز قيمة الأفق الشعري، ولربما جاز لنا أن نعتبر هذه المقطعات ، والمداخل الشعرية من قبيل العنوان

---

[1] - روز غريب. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. دار الفكر العربي. بيروت.1993.ص122.

[2] - أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. طبع و شرح . أحمد عارف الزين . صيدا . 1931. ص 45.

المتحرر واللامقيد بفعل مساحة الفضاء التخيلي الذي تسمح به للمتلقي .. هذه البنى الجزئية الانزياحية تنسحب بظلالها ودوالها على البناء الكلي المفصل " القصيدة ". بفضل تأثيرها على المخاطب وبفعل أوليتها . وقد أجمع الناقد العربي القديم على ضرورة تجويد المطالع " على الشاعر أن يجدد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة "[1] وإذا كانت النصوص النثرية العربية توسم بالعنوان الذي يحدد هويتها فإن النصوص الشعرية القديمة جردت من خاصية العنونة، فكانت جغرافية متعددة المواقع والأضلاع لها كل الأسماء وكل العناوين الممكنة "[2] .

وقد تميز الخطاب الشعري القديم بصفة (الزئبقية والمرونية)، وتعدد جغرافيته وتنوع تضاريسه بفضل انسحابه عن ظاهرة العنونة، وتملصه مما يمكن أن يكون أحد قيود فضائه التخيلي، ذلك أن الشاعر القديم ينشد الحرية، يعيş في الفلوات يصاحب الأكمة والأوابد .. يبوح بالحياة في أنشودة الموت. ويردد ذكر الطلل والخمرة ! يسطر فلسفة حياته في كلمات، والكلمات حياة عند الشاعر القديم، والكلمات علامات مضيئة .... تشرق في فناء ، انه يفتح المغاليق ويضيء البؤر المعتمة، ويجدد الرؤى من خلال هذه المقدمات " فالشعر قفل أوله مفتاحه " ![3]

وإذا أمكن أن نعتبر هذه البنى الأولية مفاتيح دالة تحتل الصدارة ، وتتأرجح في أفق القصيدة الأم ؛ تشكل البنية الموازية للنص اللاحق، تجسد التأويل لموضوعيته ...! تماما " كعنوان مفتوح " ،... إنه لا يمكن أن نعتبرها فقط ... إنها تفرض علينا ذلك من خلال سلطتها وموقعها، فهي إذن تنال به خطوة المثل السائر عند جمهور المتلقين، بفضل مبدأ التقوية والتركيز الذي عرفه العرب "Emphases " والذي منه تعزيز المطلع وتجويد الخاتمة وبراعة الاستهلال وحسن

---

[1]- ابن رشيق القيرواني ابو علي الحسن. العمدة في محاسن الشعر و أدبه . تح محمد محي الدين عبد الحميد. نشر المكتبة التجارية. القاهرة . ج1.ط1. 1934. ص 198.

[2] محمد بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية . دار توبقال للنشر والتوزيع. الدار البيضاء . المغرب . ط 1. 1989 . ص 103 .

[3] ابن رشيق . العمدة . ج1. ص 195 .

الختام "[1]؛ ليجعل من البيت الأول مخزونا لغويا، و(دلاليا) يختصر الكثير من المعارف والدلالات ، يقول " شوبنهاور " بيت واحد يكتبه شاعر أفضل من مجلدات مؤرخ " وكان الشاعر عند العرب شاعر بيت لا شاعر قصيدة ؛ لاختصار البيت بعلاماته المختلفة، معالم الوجود النصي بأكمله، وكثيرا ما فضل العرب شاعرا لبيت قاله "[2]. هذا البيت ممثلا في أولى عتبات النص الشعري التي تفضي على عالم من التخييل، بل إنها تتجاوز ذلك إلى العمل على التحريض لإيلاج هذا الكون الشعري بفضل علاماتها وموقعها .

إن دور الفاتحة النصية لا ينتهي عند الحدود الأولية للنص صدارة وتوجيها فقط؛ بل تبقى عاملة محرضة هذا الكون التخييلي الطافح بالرؤى والأبعاد، حتى نهاية النص اللاحق ، ويعتبر" أندري دي لنجو " الفاتحة النصية مقطعا نصيا يبدأ من العتبة المفضية على التخييل، وينتهي عند أول كسر هام في مستوى اللغة ويمكن لهذا المقطع حسبه أن يقيم علاقات متينة بصفة عامة من الصنف متعدد الدلالات مع النصوص السابقة له والنص اللاحق "[3].

والفاتحة النصية استهلال يهيئ ذهن السامع للانتباه لما سيأتي لاحقا، بل إنها تعمل على التأثير على المخاطب وتوجيهه من خلال علامات نصية – تتخذ مكانا متميزا في المطلع – فقد تكون حلا لفلسفة الوجود المبهم، فقد قيل " الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح "[4] هذا النجاح الذي ما هو إلا المفتاح لحل الإبهام الوجودي ، ورفع الأقنعة عن المجاهيل في عالم لا يعرف من التطلعات إلا الشعر علما له "؛ فكل بداية تمثل التعبير عن موقف ما "[5].

---

[1] روز غريب . النقد الجمالي . ص 122 .

[2]- ابن رشيق . العمدة .ج1. ص 149.

[3] أندري دي لينجو . إنشائية الفواتح النصية. تر سعاد إدريس تبيغ. مجلة النوافذ . النادي الأدبي الثقافي . جدة . العدد 10 . شعبان .1420 . ديسمبر 1989 .ص 96.

[4]- ابن رشيق . العمدة . ج1. ص 217.

[5] أندري دي لينجو . إنشائية الفواتح النصية. ص 20 .

ولا يمكن دراسة أي فاتحة نصية عربية بمنأى عن سور القرآن الكريم، وخواتيمها أيضا ، وقد تطرق علماء كثيرون إلى هذه الظاهرة، في تعليقاتها وتشاكلاتها النصية، واعتبروا لهذه الفواتح أسرارا تحكم النص القرآني الذي تتصدره ، ثم أوجدوا لهذه الفواتح النصية تعالقات بخواتيمها ، وبحثوا في سر هذا التعالق، بل في سر علاقتها بغيرها من السور، من خلال العلامات التي تحكمها، فما السر في الافتتاح بحروف التهجي: ألم، كهعيص، حم، ص ..." وماهي دلالاتها ؟ .

وما السر في الابتداء بالنداء ، وأدوات الإنشاء ؟! ولما فاتحة الثناء في القرآن الكريم ؟!.

إننا نستطيع أن ندرك وظائف الفواتح النصية في القرآن الكريم من خلال ما تمارسه على المتلقي من إغراءات أو تنبيهات أو حتى تحريضات نصية. تقذف به في فضاء النص من خلال بنية النص ذاته فمن الفواتح الإنشائية مثلا:
[النداء : **"يا أيها الذي آمنوا لا تقدموا بين يدي الله ورسوله واتقوا الله"** [1] ... **"يا أيها المزمل"** [2] ...الاستفهام" **هل أتاك حديث الغاشية"** [3]... " **ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل** ... " [4]، الأمر : " **اقرأ باسم ربك** ..." [5]، " **قل أعوذ برب الفلق** .." [6].

هي فواتح تلعب وظيفة شد الإنتباه، واستمالة الأسماع ، والأذهان، من خلال مباشريتها وإثارة الاهتمام بمشاركة المخاطب في النص- مشدود الفكر -ما يجعله يعمل فكره طيلة القراءة .

1- الحجرات . الآية 01.
2- المزمل . الآية 01.
3- الغاشية . الآية 01.
4- الفيل . الآية 01.
5- العلق . الآية 01.
6- الفلق . الآية 01.

وتعد مناسبة الفاتحة القرآنية لخاتمتها ، ودلالتها عليها ظاهرة قرآنية تستدعي الإهتمام، فتعالق العناصر النصية القرآنية للسورة الواحدة (الفاتحة بالخاتمة) وفي تشاكلها محوريا " معنويا ولفظيا "(صوتيا، حرفيا، تركيبيا...)، ما يعود النفس على التكرار الصوتي والتجانس اللفظي مما يسهل القراءة والفهم، والحفظ.

وكما اهتم النظم العربي بتجويد المطالع، اهتم نثره باختيار المقدمات، وتنظيم المداخل التي تشد الأذهان، وتربطها بلاحق النص .

أن الباحث سيحاول محاورة بعض الفواتح النصية العربية "مطالع شعرية القديمة "، لجس نبضها، والبحث في دلالتها، ومن ثم سر تأثيرها على المتلقي المقصود بهذه الخطابات ! فكيف سيطرت هذه المطالع على الأذهان العربية ، وكيف صارت مثلا سائرا بإيجازها .

فقد سأل الجاحظ أحد الشعراء عن إيجازه وعدم إطالته شعره :" لم أجد المثل النادر إلا بيتا واحدا ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتا واحدا " [1].

سنحاور مجموعة من المطالع الشعرية القديمة " المعلقات " بالإضافة إلى مطلع واحد للامية من خلال استنطاق علامات نصية دون غيرها: - اجتمعت فيها الحركة والتغيير/ من خلال لا ثبات " الفعل "←—— بما يمثل الثبات والاستقرار / المكان ". ومن خلال المتغير الذي يستحضر فاعلية المشاركة (المتلقي) من خلال الضمائر (كعلامة نصية) ←—— وسنحاور هذه العلامات النصية البارزة في معالم هذه المطالع، لنكشف كيف يتحول هذا الثابت (المكان) ←—— إلى محرك للشعور عند المبدع ←—— ومن ثم انتقاله إلى المخاطب بفعل هذه العلامات (الضمائر) ، فكل فعل إبداعي يتطلب رد فعل قرائي يساويه في قوة الخلق النصي، ويعاكسه في الاتجاه قرائيا . فالقراءة إبداع ثان مساو للإبداع الأول . إنه خلق جديد .

---

[1] الجاحظ . البيان والتبيين .تح عبد السلام هارون. نشر الخانجي. ط4. 1945. ج1 . ص 207 .

هذه المطالع التي احتلت مكانة العنوان ؛ سنحاول فيها وباستكناه دلالات علاماتها، أن نبين بم احتلت هذه المكانة ؟! وكيف نفسر دلاليا قدرة المطالع على التأرجح كعلامة نقدية جزئية مميزة للبنية الكلية، مضيئة لعتمة الشقوق النصية، التي خلقت شعرية هذه النصوص .

- سنقسم هذه المطالع إلى مجموعتين :

[illegible]

[illegible]

[illegible] [1]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] [2]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

المجموعة (ب) :

[illegible]

[illegible]

[illegible]

---

[1] يوسف شكري فرحات. شرح ديوان الصعاليك. دار الجيل. بيروت . لبنان. ط1. 1992. ص38

[2] أبو عبد الله الحسين الزوزني. شرح المعلقات السبع . مكتبة المعارف. بيروت. لبنان . 1994

ƑNJDŽƑШرøʒ ƑNJǁوøʒ ɑبÐ ǍøďĎŽبـ ƑNJDŽƑƨDŽʒ ƑNJ‡ƟDŽ رƑيɑǁǁɛ Ɩ ƻøY

:ɣŖ‡Ɵ DŽبـ Kر ƑƟǁɛ ويلﯚ

bɛوƙǁɛ Ljøďĺ لøøDŽيـ وƑøƙ ƒر bƑøøDŽøƨɕ ƑNJďيـøøبب ƑďĦďPƆ [1]

تختلف المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية من حيث بنيتها، فهل يعني هذا اختلافها دلاليا ؟ ! وإن عنى ذلك ! فما السر في استحواذها على الأسماع وتناقلها في الروايات، واستجماع قلوب المتلقين (الجماهير) عليها، التي حفظتها على السواء، ليس آنيا فقط ... إنما ذلك التأثر الذي أصله الدهشة الفنية التي خلقت خلود هذه المطالع !.

أغلب مطالع " المجموعة أ" ذات بنية تركيبية واحدة " إنشائية " من خلال علامات نصية أهمها :

فعل الأمر / أداة النداء / الاستفهام + ذكر المنزل أو / الحبيبة / المطية .

(الاهتمام بالمخاطب) .

طلب التغير والمشاركة في الانفعال فعل المكان، واسم العلم/ الثابت

فهذه النصوص الصغيرة اختزلت عوالما أكبر، لم تكن شارحة أو واصفة لها، ليست مفسرة ولكنها نص مماثل لبنية لاحقة ، قد يفصح عن خلفيات غائبة ويضيء عتمات بفضل علاميته .

فقد قامت أغلب هذه المطالع على الافتتاح بالإنشاء الطلبي (عموما) الذي لا يعني في حقيقته إستحضار المطلوب ساعة الطلب بالتلفظ به، لأنه يستدعي مطلوبا غير حاصل وغاية النفس استحضاره، فالمطلوب هو المشاركة الوجدانية من الآخر، هاته التي أرهقت الشاعر ← إنها مشاركة في ولادة النص التي لا تعني إلا مشاركة في همومه وانفعالاته من خلال علامات نصية " أثبتتها

---

[1]- أبو عبد الله الحسين الزوزني. شرح المعلقات السبع.

أدوات المخاطبة سواء الاستفهامية أو فعل الأمر الذي يستدعي وجود الآخر / المخاطب / المتلقي ".

ثم كيف تتحول هذه المشاركة بفعل المخاطبة إلى طلب المتلقي لهذه الحقيقة المنشودة ، والتي طالما أرقت الشاعر الجاهلي نفسه، فصارت من ثم – لما تلقاها المخاطب – وجعا مشتركا. لأنها معارف وحقائق غير قائمة على جهل من الطرفين، إنها قائمة على شك مفضي إلى يقين، هذه المشاركة حققت لهذه المطالع فعالية العنوان، لا بفعل أوليتها فقط إنما من خلال الكم المعرفي الذي زرعه المتشكك " الشاعر الجاهلي " في نفس المخاطب والذي أثر على المتلقي حتى صار رقعة مشتركة – هموما وانفعالا – .

وقفنا عند العلامات الأولية الدالة على الإنشائية، وهي ما لم تكن علامات بارزة من خلال مطالع المجموعة (ب) التي يبدو فيها أن الشاعر انتهى من هذه المرحلة / السابقة وهو يخوض مرحلة جديدة ، لا تبدو المعرفة فيها مكتملة، لكن من خلال البنية الخبرية، تتجلى حكمة آنية، في الإقرار بالعجز أمام التغير أمام لعبة الشك التي تراود أفق الشاعر، فهو لا يطلب مساندة فكرية، ومشاركة وجدانية فالمعرفة اكتملت من خلال بينة هذه المطالع (مجموعة ب)؛ هذا ظاهرا...، لكن دعونا نبحث في دلالات هذه المقطعات المتباينة تركيبيا :-

لقد تجلت البنية الخبرية من خلال (الذي قارب دلاليا البنية الإنشائية)

← الفعل الماضي / الإخبار الطلبي والإنكاري + ذكر المكان / اسم الحبيبة /

(التأكيد بحروف اللام / الباء / الفاء ...) (الثابت)

فذكر المكان إذن، واسم الحبيبة ، وذكر المطية والرحلة ...هي علامات نصية مشتركة، ثابتة أو تمثل الثبات / الرجوع إلى الوجع ، إلى الذكرى التي تمثل الشك والتوتر، وعدم المعرفة ! ومنه فمطالع المجموعة (ب) تشترك وتتقاطع دلاليا مع مطالع المجموعة (أ)، لأنها في الحقيقة– وان اختلفت بنيتها التركيبية عنها – اشتملت على أسئلة ضمنية ، قد تكون أشد إلحاحا في نفس الشاعر ... لكنها المكابرة النصية ...؟! .

ومن خلال نظرة عامة إلى هذه المطالع نخلص إلى النتائج التي سمحت لها بلعب دور العنوان؛ وهي :

1/ قيامها على مفتتحة نصية ، ذات علامات سلطوية على ذهنية المتلقى، فاتحة أكثر لأفقه التوقعي، سواء كانت هذه المفتتحة إنشائية طلبية شارك المتلقي – من خلالها ومن خلال التساؤلات المطروحة المحيلة إلى المعرفة الوجودية -في العملية النصية، أو كانت خبرية تستدعي أسئلة ضمنية، على القارئ كشفها ثم الإجابة عنها.

2/ الشطر الأول من كل مطلع تقريبا تضمن دوال مؤثرة، تعمل عملها في فكر القارئ وتستحث جهده القرائي، بدء بجهده السماعي، ... خاصة وأن هذا الشعر كان يلقى إنشادا، ما جعل المطلع أكثر المقطعات النصية استقبالا وأعلاها فاعلية " إذ يعتبر الإنشاد من أعرق وسائل تلقي القصيدة العربية، ... وكان يعول عليه كثيرا عند القدماء..." [1] واستمر الإنشاء نظرا لفاعلية تلقيه وتفضيله على الغناء حتى عصر الرشيد " إذ انه كان يطرب للإنشاد أكثر مما يطرب للغناء ...

[1] إدريس بواو . كيف تلقى العرب القدامى الشعر. مجلة عالم الفكر . ع2. مج (32) اكتوبر. ديسمبر . 2003 م. ص 21.

والعرب تنشد شعرها ولا تدونه أو تقيده إلا قليلا " [1] ، فالصوت كان علامة ذات أبعاد متعددة تلفظا وسماعا، وتأثيرا فكريا ، كما أنه ليس من جهد أدنى ولا استقبال أكثر فاعلية من الصوت؛ حتى الشعوب البدائية احتفت بالصوت أيما احتفاء " فالعناية بالأصوات لا تقتصر على الثقافة العلمية فقط، وإنما هي أساس أشعار الأقوام البدائية، وتعابير الأطفال ومأثورات الثقافة الشعبية ..." [2]، وقد أولى النقاد القدامى عناية للصوت، من خلال وظيفته السماعية، واعتبروا اختيار القوافي والأسماع، والأوزان ... وتماثل المقاطع ، وتناغم الحروف عند العربي خاصة، مما يثير في النفوس الإثارات، ويعين على تحسين موقعها في الأسماع والذوات، يقول حازم القرطاجني واصفا حاجة العرب إلى تحسين كلامها بالسماع " ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، ومن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي (...) فكأن تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين المواقع والمسموعات من النفوس " [3].

3/ يتم إغلاق البنية النصية العتبة (المطلع) بدلالة صوتية هامة من خلال ظاهرة التصريع؛ والتي تعد حدثا موسيقيا مركزيا في تقبل البيت سماعيا ، وعلامة نصية لا يمكن أن نعدها أبدا محايدة ، فالبنية الإيقاعية للبيت الأول تعكس البنية الدلالية والبنية التركيبية له عكسا مطلقا " [4] كما يرى كما أبو ديب .

تحاول هذه العلامة الموسيقية إغلاق بينة العجز . إذ تركز على تهيئة البنية الحاثة الأولية " الافتتاح بالبنية الإنشائية أو ما يماثلها ". ونلمس في هذه الظاهرة الصوتية

---

[1] نفسه .ص نفسها

[2] محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . م.ث.ع. الدار ابيضاء .بيروت.ط3 .1992.ص 54.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ترجمة وتقديم محمد الحبيب بن خوجة دار العرب الإسلامي . بيروت . لبنان ط 3 . 1986 م ص 122-123 .

[4] فضل ثامر . اللغة الثانية .ص 209.

تأثير الموسيقى[1] على المتلقى / من خلال التشاكل الصوتي الحاصل في البيت، فالتعبير بالصوت أصفى لأن الصوت أقرب إلى النفس .

- ويبدو أن تسمية القصائد العربية القديمة برويها كان لتأثير الوقف الموسيقى –فيما يرى الباحث– والذي يضمن أعلى درجة استقبال عند المتلقي سماعيا؛ ومن ثم حضوره القوي ذهنيا، فالتشاكل الصوتي(*) الذي يحققه التصريع، أو تجانس التفعيلات يجعل من الصوت(حرف التصريع)علامة تتكئ عليها النفس فتزودها من خلال بنيتها بطاقة وجدانية تجعل الانطلاق ممكنا لرحلة أطول وأكثر عناء ومشقة.

- وان كانت البنية النصية تتفتح على المشاركة الوجدانية التي يطلبها الشاعر من المتلقي فيجعله مشاركا في العملية النصية ومن ثم العملية الشعورية كالبكاء، والتذكر، والوجع ... فهذا الاشتياق وهذا البكاء علامة يعلن بها الشاعر عن ضعفه وقهره وعدم تحمله، -إن استطاع أن يعوضها بالمعادل الموضوعي– الأمر الذي يجعل المتلقى ممتلكا زمام النص منذ لحظات التلقي الأولى وأعلاها فاعلية، " فكرايس " يختصر ميكانيكيا مقاصد الكلام، للتأثير على المتلقي بناء على ميثاق بينهما[2] هذا الميثاق الذي تمثله علامات نصية بعينها في المطلع، باعتبارها أداة خلق لعملية التواصل والمشاركة – حافظ عليها هذا الميثاق – ولهذا يتم الحفاظ عليه من الطرفين إصرارا على بقائه، فهل يعقل أن تطلب المشاركة في شعور حي كالبكاء والوجع ،... إن لم تكن عن ميثاق مسبق " إذ غاية كل فن تنوع القوى العاملة والمقاومة في شخصيتنا وقيادتنا إلى حالة استسلام نتصل فيها بالفكرة ونشارك في العاطفة " [3] . إن الشعور الذي يعانيه الشاعر يستدعي اقتساما مع الآخر، الذي يستقطب البنية – لاسلبيا- مشاركا في هذا الشعور الذي يختزل البنية الدلالية للقصيدة؛ إنه المحور الذي يشكل القصيدة لولبيا والبؤرة الدلالية التي تبنى

---

[1] روز غريب .النقد الجمالي .ص 92.

(*)– التشاكل : مصطلح استعاره " غريماس " من الفيزياء و الكيمياء، و حوله إلى التحليل الدلالي بإعطائه دلالة نوعية يكون باستطاعته استكشاف بعض جوانب البنية العميقة .

[2] محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري ص 56 .

[3] روز غريب .النقد الجمالي. ص 65 .

عليها دلالات النص. ابتداء من النقطة المركز " المطلع " إلى ما حولها في النص. وهو فيما يبدو ما منح هذه الفواتح استراتيجية العنوان .

4/ تمام المعنى في البيت: الشعر بينة موجزة مختزلة، وليس معنى هذا تمام الدلالة، وإنما الإحاطة بالدلالات المتفرعة. ولهذا كان الشاعر القديم يكمل المعنى في البيت ويعد مسيئا إذا تجاوزه إلى بيتين [1] ففي بعض المطالع؛ نجد بنية العجز بمثابة البنية المغلقة للبنية الحاثة استقبالا " الصدر"؛ وكأن المبدع سرعان ما يستفيق دلاليا من طاب المشاركة الوجدانية إلى تثبيط عجزه النفسي من خلال ذكر المكان والأشخاص.

5/ ذكر المكان وأسماء الأشخاص: فيه محطات للاستزادة وتثبيت الشعور للانطلاق بنفس جديد بفعل ما تحمله هذه العلامات النصية من دلالات الثبات والاستقرار، فتكرارها معزز للذكرى أما ما يجعل المتلقي معها يشعر بشد المكان والشخوص، فهي ذات سلطة على الذاكرة، إذ تستقر في الأذهان، برمزيتها وإحيائها للوجع " فأسماء المكان علامات لغوية تنطلق من الاعتباطية إلى القصدية أي أنها تصبح ذات قيمة رمزية " [2] ما يضمن لها السلطة الدلالية على النص. فهي بدائل تكرارية تضمن شد انتباه المتلقي ، وفكره ويعبر عنها غريماس بالنظائر أو إحضار البدائل، والتي يمثل بنية تكرارية دالة في النص ، وظيفتها شد انتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي [3] إنها تشكل تقابلا أساسيا مع الرحلة فتثبطها في مراحل معينة... وتهدئ وتيرتها ما يسمح للمتلقى بأخذ نفس قرائي ... تستقر معه هذه الأسماء وهذه الأماكن التي احتلت موقع الزمن لأن وجود الأشياء فيها أثبت وأرسخ من وجودها الزمني، الشاعر يفر من المتغير إلى الثابت، بتحطيمه للزمان الذي أحل الفرقة و الموت...، و تعويضه بالمكان. ولهذا يرسخ معها المطلع في ذهن المتلقي" وقد عمد بعض رواد الأدب العربي إلى

---

[1] قدامة بن جعفر .نقد الشعر.تح كمال مصطفى. نشر دار الخانجي. القاهرة. ط3 .1978.ص 79.

[2] محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري .ص 64 .

[3] حميد لحمداني . القراءة وتوليد الدلالة. م.ث.ع. الدار البيضاء. المغرب. بيروت. لبنان. ط1. 2003. ص 120.

تحطيم الزمان بوصفه مقياسا لمغزى الحياة ويحلون محله المكان، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان " [1]، كما يعمل المكان بعبق الذكرى فيه على إحلال المتلقي في دائرة مجرى الحدث الذي يعيشه الشاعر، المرتحل وهذا ما يعزز ما قيل سابقا " إذ التأكيد على إمكانية النص هو إحلال للقارئ في دائرة. مجرى الأحداث [2] فتستحيل ومعها الصورة الأولى للحنين والتذكر والوجع ، كلما حل بها الواقفان المرتحلان . أجسادا فيهما تألم كما يألمان، وتحيي الوجع كلما حلا بها .

6/ أخيرا فإن الموقع الذي تحتله الفواتح النصية " المطالع " أي موقع الصدارة في الخطاب الشعري أعطاها مكانة العنوان، بحكم فتحها باب الكون التخييلي عند المتلقي فهي منطقة انفتاح جزئي على النص الغائب . كما أنها علامة نقدية دالة على تمكن الباث وعلى قدرته الإبلاغية والبلاغية والتواصلية ، يقول صاحب الصناعتين " أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فهن دلائل البيان " [3].

---

[1] بسام قطوس . سيمياء العنوان .ص 135 .

[2] نفسه . ص 136 .

[3] أبو هلال العسكري . سر الصناعتين . تح محمد البجاوي . محمد إبراهيم . دار إحياء الكتاب العربية . ط 1 . القاهرة. 1952 .ص 43.

الفصل الثاني :

العنونة والقيمة الجمالية

في النقد العربي القديم.

1 - العنونة ومفهوم التناص (الوساطة أنموذجا).
2-العنونة في النقد الحواري (الموازنة أنموذجا) .
3- العنونة ومفهوم البيان (البيان و التبين أنموذجا) .
4- العنونة ومفهوم البديع (البديع أنموذجا) .
5- العنونة المنطقية (نقد الشعر أنموذجا) .

استطاعت ظاهرة العناوين القديمة أن تبرز ظواهر نقدية في نماذج عنوانية دون أخرى ، ... وإن كانت هذه الظواهر مثار جدل نقدي عام إلا أن هذه العناوين، استطاعت أن توقف نزيف الصراع النقدي القائم على عدم تقبل النصوص ! هذه العناوين التي عدت اتجاهات نقدية في حد ذاتها بوصفها مخزونا دلاليا ناتجا عن البناء الفكري والنقدي الذي تطلع إلى الظاهرة النصية كمشروع نظمي بإمكانه الجمع بين الشكل والمضمون، واعتماد المعنى على اللفظ، وترتيب اللفظ لتوخي معنى دون غيره من خلال تمييز الجيد من الرديء، في نظرية الشعر عند القدامى، ونظرية التداخل النصي ونظرية المحاورة .

العنوان النقدي الأنموذج، سيكشف عن تشكلات نصية خارجية من خلال ظواهر محيطة " التناص " و " المحاورة "، و بدلا من بذل الجهد في محاولة معرفة الظاهر، وهذا ما يجعل القيمة الجمالية للنص تعزى إلى مفاهيم علامية -من خلال العناوين المطروحة للدراسة -، لا تتحدد سلفا بل تكون نتيجة للفهم العلائقي القائم بين البنية النصية الظاهرة، والبنيات النصية الغائبة التي تكشف عنها بعض الظواهر النصية ، كعلامات فرعية تحيل على العنونة المركزية .

ثم يتناول القسم الثاني من الفصل معالم القيمة الجمالية من خلال صلة العنونة بفروعها مثل مفهوم المنطقية، والبيان والبديع ... ومدى إبراز هذه الفروع لهذه القيمة الجمالية النصية، والتي ظلت مفقودة بفعل شتات مفهومها ، فهل ستحاول هذه المفاهيم جمع شتات وإبراز مفهوم القيمة الجمالية في النص القديم ؟! وهل استطاعت العناوين ، كعلامات مركزية أن تسطر نظريات ذات علاقة وطيدة بالنص، من خلال بروز نظريات – إن أمكن – اعتبارها كذلك – أجلت عن النص كثيرا من عناء التوسع والتفرع ، والتشتت النقدي، الذي ظل كذلك لأمد طويل، فهل تؤسس العنونة لمفهوم الجمع بين أجزاء القيمة الجمالية المتناثرة للنص القديم، والتي ظلت حبيسة أفكار التذبذب والإحاطة بالنص ...؟!سنحاور عناوين النصوص، لمعرفة كيف تم إبراز القيمة الجمالية للنصوص القديمة من خلال هذه العناوين ...؟.

1- ǀǁƐyžǆوžǆduh ǅƨǋNو! Ɛǁǀŧžǆƒ ţ :

(الوساطة بين المتنبي و خصومه أنموذجا)

العنوان لحظة تفاعل بين فكرين، وميزة التفاعل أن يذهب بخلق ويأتي بخلق جديد ، وميزته أن يلتزم حدا التفاعل الوسطية التي تسمح بتوازن أي تفاعل يحكمه المنطق ! فتأخذ البنى الجديد ة شيئا من مكونات البنى القديمة الغائبة في التكتل الجديد ، ثم لتنتصر البنى الجديدة المتشكلة في الحقيقة من وسائط وبنى جزئية معروفة سلفا .

ميزة العنوان أيضا أن يبقى فاعلا في النص على وجه ما، حاملا بنيته، في النص قبل ولادته قرائيا، ثم مع النص موجها له بصمت طيلة قراءته ؛ نعني هنا الصمت القائل الذي يتحول إلى كثير من كلام ، كثير من معارف كثير من النقد الفاعل، إنه شبيه بمهرجان مثار جامع للمختلف ، يرتحل من رقعة نصية إلى رقعة أخرى ...

تمكن الناقد القديم أن يطفي على السطح إذن معالم الكتابة الجديدة؛ لا بفعل حداثتها الزمنية فقط ، بل بفعل العوامل الجديدة الداخلة على النص والمسيطرة على تعالقاته، المعيدة لبناء تصوراته، ثم من خلال آليات مختلفة كانت حظ النص القديم من الجدل الذي أثير لقرون نقدية متعاقبة حوله ... ! فقد حققت النصوص القديمة فاعلية الحداثة " فليس هناك معنى واضح لكلمة قديم وكلمة حديث، إذ يمكن أن يعتبر كل نص قديما من ناحية ، حديثا من ناحية أخرى .." [1]

وذلك من خلال إحقاق الوجود لظواهر نقدية عدت فيما قبل ضربا من التجديد النصي المرفوض أو لونا نصيا من ألوان عيوب الكتابة – أو دليلا على قصر المعنى وقصر اللفظ عن البلاغة وعن البيان .

قضايا قديمة أثارها النص القديم؛ " فدائرة المحدث (شعراء وقراء(نقاد)) قد اتسعت وبدت الحاجة جلية إلى إعادة النظر في المدونة الشعرية القديمة، وطبيعة التلقي المناسبة لها [2] فمقاييس كثيرة ألغتها القراءة الجديدة لهذه النصوص المحدثة، ومقاييس أحقت وجودها ، بفعل ما أراده النص الجديد .

---

[1] مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي. ص 09 .

[2] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي. ص 74 .

الجدل الذي به حياة النصوص ؛ والذي هو نوع من التلقي المصيب ... نفذ بساطته إلى محاورة نصوص لأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، ومسلم، وأبى نواس ... ، أحقية النص الجديد إذن في الوجود ... كانت مثار هذا الجدل، فهل يقوى النص على الصراع وعلى البقاء، على الجدل والخصومة ! سؤال أجابت عنه مدونات نقدية انتشلت النصوص الجديدة من براثن التعصب القرائي ...التي سلطت على النص بفعل توجهات بعينها و أحكام موجهة سلفا ...، وإن كان عيب هذه النصوص المكلف هو " حداثتها "، ومنهجها الجديد-في الخطاب- وخروجها عن المألوف، أو أحقية النص في الاتباع في الاجتلاب، والأخذ عن غيره ؛ أي ما سمي " بقضية السرقات "التي تعني إلى حد ما ظهور نص غير مقبول قرائيا ! على زعم بعض التوجهات النقدية.

يفترض أننا سنستعين بدراسة هذه الظاهرة التي أشارت إليها العناوين المختارة وإن ضمنيا، وربما عدت المدونات النقدية في أغلبها هذه الظاهرة من باب العيب النصي والذي يفسر عيب المبدع "عجز القريحة"...وربما انتصرت عناوين لها ...

سنواجه عناوين بعينها " الوساطة، الموازنة، ..." فهذان الكتابان حسب دراسة إحصائية قد أوليا القضية حقها من الدراسة بما يقارب ثلاثة أرباع المدونة !.

ونركز في دراستنا على كتاب " الوساطة بين المتنبي وخصومه " للقاضي الجرجاني، وسنبين إلى أي مدى استطاع العنوان أن يظهر قيمة هذه الظاهرة في الكتابة الجديدة .

تتكئ البنية العنوانية على عنصرين تركيبيين، يعدان ركيزتين لقيام هذه القضية، ورغم اختصار العنوان إلا أن بنيته مثلت مشروعا جديدا أفاد الكثير، وأعاد القراءة في النص الحداثي " باعتبار نص المتنبي يمثل الحداثة ".

تتشكل الجملة العنوانية من مركب إسنادي، حذف فيه المسند إليه لأنه يمثل عنصر القارئ الضمني الذي يتوجه بمختلف أشكاله وصوره إلى النص، أما بنية المسند فتشكل منها العنوان ممثلا كما أسلفنا في علامتين بارزتين " الوساطة " و " الخصومة " ، فماذا بين الوساطة والخصومة إذن ؟! .

النص رقعة مشتركة (*) بين الخصوم وصاحب النص ، صاحب النص الذي يدعي الملكية ! هل النص ملكية ؟! هل هو إثبات أحقية ؟ إثبات لذات ، لشخصية ، لفكر ولخصوم ! هل للنص شخصية واحدة تثبته ؟! أم هو جيولوجيا كتابات وتداخل نصوص كما قال بارث .

يفتتح النص العنواني بكلمة معرفة (ال) + الوساطة = ؟ هل هي إثبات لشخصية وحيدة للنص ؟!.

أم هو إثبات لشخصية النص ؟! إثبات لتواجده رغم الخصوم التي تدعي بجدلها الأحقية في هذا النص ؟!

هل الوساطة بهذا المفهوم ←── هي وساطة ملكية النص ←──── أم وساطة إخضاعه، أو وسطية ضياع النص بين الخصوم !

فالكتابة ضياع ، ضياع ملكية وضياع أحقية من يدعي الأحقية في النص ! إذ النص ميثاق بين المبدع والمستقطب ، بين المحدث القديم ، النص وسطية !

الوساطة إذن عملية نقدية جامعة عادلة بين التأثير والتأثر الحتمي للنص بفضل جدلية الاجتلاب (**) والإبداع – بفضل حرية النص في استحضار الغائب – وحمايته في نهاية الأمر من فوضى اجتياح حدود النص التي جاء بها مفهوم التناص " [1] . تأثير النص في الآخر باعتباره مستقطبا للحوار ... وتأثر النص بالآخر من حيث إمكانية الاجتذاب والاجتلاب ثم الاحتواء [2] .

فتح الجرجاني إذن بابا (*) نقديا جديدا على مشروع الوسطية ؛ الذي غير من التأثير السلبي السائد لمدة قرنين من الزمن القرائي للنص – حول مفهوم السرقات والوضع والانتحال ، والاجتلاب والأخذ ... ليبدي مفهوما جديدا من

(*)– وسطه توسيطا : جعله نصفيين

الوسط من كل شيء : أعدله . (**و كذلك جعلناكم أمة وسطا**) أي عدلا خيارا .

(**) الاجتلاب : مفهوم ظهر مع مشروع الوسطية في الكتاب .

[1] عبد العزيز حمودة . المرايا المقعرة . ص 446 .

[2] مفاهيم ظهرت في الكتاب من خلال مشروع الوسطية .

(*) الواسط : الباب . الفيروز آبادي. باب/ وسط .

خلال مشروع الوسطية؛ فالسرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون " كمطبقين على النص " انشغالا كبيرا لمدة قرنين من الزمن على الأقل ؛ هي البداية الحقيقية لمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو " مفهوم التناص " أو " البينصية " Intertextuality "[1]

فليس للنص حدود تمنعه وتأسره ، بعد أن تم اجتلابه ، وتعالقه مع الآخر ، إذ للنص شبكة لا نهائية من الحدود ، والنهايات ، إنه متعدد ! النص شبكة من التداعي والاشتراك والاحتواء ... ، لقد طغت فكرة السرقات ، حتى كاد النص يورث! النص وريث غير شرعي لنصوص سابقه ! لتاريخ من النصوص ... فالعنوان إذن استطاع أن يوصل إلينا فكرة التداعي والاشتراك هذه من خلال علامات بعينها .

* الوسطية في تناول المعنى واجتلابه – فكرة القاضي الجرجاني – لإيقاف نزيف التشويه والخصومة ، لتفكيك النص وفهمه ، لفهم تعالقاته ، وكيفية إنتاج الخطاب الجديد من خطابات سابقة ، مشروع الوسطية إذن يوازي مفهوم التناص " الذي هو مفتاح إجرائي لفهم النص ، تحليله ، وتفكيكه ، وإعادة تركيبه ، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب ، لهذه الغاية وسعيا لوقف نزيف التشويه ..."[2]

الأخذ (*) من كل معنى بطرف ليس عيبا من عيوب الكتابة ، فالاشتراك في المعاني هو استفادة مقبولة [لإنتاج نص جديد] يتفق عليها جمهور البلاغيين العرب من " ابن طباطبا " إلى " عبد القاهر "[3] ، إذ يدافع الجرجاني على النص الذي يقع في مفترق طرق مع نصوص أخرى ، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها ، وامتدادا ، ونقلا وتعميقا "[4].

---

[1] عبد العزيز حمودة . المرايا المقعرة .ص 245 .

[2] ت . تودوروف ، ر . بارث ، أ.إيكو ، م.أنجينز . في أصول الخطاب النقدي الجديد . ترجمة . أحمد المديني . النجاح الجديدة . ط 2 .1989. ص 98 .

(*) هذا مفهوم عد من أشكال السرقات . ظهر عند الجرجاني في الوساطة .

[3] عبد العزيز حمودة . المرايا المقعرة . ص 447 .

[4] ت . تودروف و آخرون . في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص 104 .

أراد الجرجاني تجسيد فكرة الجاحظ من خلال " المعاني المشتركة " أو " البينية " إن صح تسميتها بذلك فالمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي " [1] .

فكل الناس تشترك في معاني بعينها ، تجمع بينها في شبكة من العلاقات اللامتناهية من خلال الأفكار والمعاني المتوالدة ، إنها إذن الوسطية بين الأعمال الأدبية الآخذة من بعضها ، الوسطية في الأخذ بالفكرة الواحدة ، والطرح المشترك... لكن هل هي الوسطية في الأخذ بناصية اللفظة الواحدة ؟ ! يقول الجرجاني : كلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض ، وآخذ بعضه من بعض ، والمعاني تختلف في الصدور وتخطر للمتكلم تارة ، والمتأخر أخرى ، والألفاظ المشتركة مباحة ... من ذا الذي تعرى من الاتباع ، وتفرد بالاختراع والابتداع ، لا أعلم شاعرا جاهليا ، ولا إسلاميا إلا وقد اهتدى ، واختفى واجتذب واجتاب " [2] إباحة الاجتلاب والاجتذاب والاتباع هي من باب العدل [(*)] والوسطية في حاجة النص إلى النص ، والوسطية قد ينتج عنها الخيار والنص العدل الذي يأخذ من كل مليح بطرف . فالجرجاني يدافع عن توسط الشاعر أفكار الشعراء ومعانيه ، واستيراده الألفاظ التي عدها مشتركة أيضا ، الكلمات التي تتحول بفعل مجاورة النصوص إلى كائنات تألف بيئة النص وتحل ظلالا على نصوص أخرى ، تحمل سمات النص الذي تألفه ، وتستحضره في النص الجديد ، فيحل بتاريخه ومحيطه ، ودلالاته " الكلمات إذن كائنات " تألفنا الكلمات ونألفها ، حتى تستحيل من ذواتنا ، تحيا بحياة بعض ، تتجاور وتتحاور، تتوالى وتصنع تاريخ الكلمة ، الوسطية في صنع الكلمة ، في صنع النص ، ومشاركة الأنا الآخر ، في صنع النص ،" فالذات المبدعة تكون في وضع من يبحث في نصوص الآخرين ليملأ فراغا أو يكمل وجوديا ما تعاني منه الذات نفسها ، أو أنها ببساطة تريد أن تصوغ ذاتا أخرى ، تتجاوز ذاتها السابقة كما تتجاوز في نفس الوقت نصوص الذوات الأخرى ، بعد

---

[1] الجاحظ . الحيوان . ص 132 .

[2] الجرجاني . الوساطة . ص 98.

[(*)] الوسط من كل شيء : أعدله وفي الذكر الحكيم (**وكذلك جعلناكم أمة وسطا**) أي عدلا خيارا .

إخضاعها لوضعية جديدة في النص الحاضر " [1] . ومن ثم استطاع المتنبي أن يحتج لنفسه واستطاع نصه أن يكون في مفترق الطرق مع نصوص أخرى.

لقد أثبت النص الجديد أحقيته في الوجود من حيث سلطته الممتصة لنصوص سابقة إنها " البين نصية " [(*)] أو "مشروع الوسطية " الذي جاء به الجرجاني ، فقد أكد الرجل إنما أخذ المتنبي واجتلابه ، هو تداخل نصوص ، وليست سرقة ، واستهدى في ذلك إلى المنطق العادل [2].

وسمي المأخوذ من اللفظ والمعنى بالمشترك ، وإذا زاد عن ذلك عد مبتذلا ، فالمشترك ليس سرقة ، والمبتذل أخذ وتداخل النصوص ، لابد من الوقوع في مفترق الطرق إذن لسماع محاورة النصوص .. والتي تسمح لصوت واحد أن يعلو في الآخر ، إنه صوت الكلمة التي تألف وتؤلف حتى تستحيل من الذات وتكبر معها وتزدهر ، ثم في مفترق طريق آخر تصبح ظلا . " فالكلمة تكبر وتزدهر ، ثم تندثر ، تضيء ثم تستحيل إلى ظل " [3] . ظل الكلمة يلاحق الكثيرين ، فهل من العيب أن تلاحقنا الكلمات ؛ التي نعيد معها ذكرياتها الضائعة في فلوات النص ، في مفصل النص ؛ بين مشترك ومبتدع،... في وسطية تحمي الكلمة من الإندثار، أن يتشكل النص من جيولوجيا أفكار وفسيفساء استشهادات [(**)] وتضاريس كتابة .

وإن كان مشروع الخصومة، قد أطر لنص مرفوض جدلا على صعيد ما، فإنها على الصعيد الآخر - ومن دون أن تدري – قد أوجدت حياة نصوص تحيا بحياة بعضها ، باحتذائها واقتفاءها آثار بعضها ، باجتلابها واجتذابها ، فالخصم يوجد الخصم من حيث لا يدري ! بفضل الجدل القائم يحيا النص وإن كان مرفوضا .

---

[1] حميد لحمداني . القراءة وتوليد الدلالة . ص 25 .

(*) البين: بين الجيد والرديء . والبون المسافة بين شيئين .

[2] سعد أبو الرضا .معالجة النص في كتب الموازنات التراثية . منشأة المعارف الإسكندرية . 1989 . ص 145 .

[3] مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي . ص 287 .

(**) هذا القول لجوليا كريستيفا .

الوسطية مشروع الجرجاني الذي يعلن مبدأ الإتفاق بين النصوص، المبدأ الذي أعلنه عبد القاهر من بعد ... مشروع يتقاطع ويتقارب مع مشروع التناص الذي لا يعد في معناه إلا " شبكة من الأفكار والخطابات " ، والموضوعات التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما ... " [1] ، وهو ما وجهنا إليه الجرجاني في اجتلاب المعاني حتى إذا جاوزت ذلك، و بلغت حد الإبتذال ...

البين نصية القائمة على الخصومة ، بينية تقوم فيما بعد على الإشتراك والتداخل على المحاورة ، على الجدل الذي ينتج النصوص ...فالوسطية التي تتصارع فيها النصوص ليعلن أحدهما في النهاية إبطال مفعول باقي النصوص ، ليس بفعل المخاصمة ، وإنما بفعل الإشتراك ، الذي يمنح النص الجديد قوة الوجود " ففي النص تلتقي عدة نصوص تتصارع ليبطل أحدهما مفعول الآخر " [2] لكنه إبطال آني حالما يستحضر النص الغائب على السطح بفعل التآلف الذي يحمي النص من الضياع ...

يتبدى لنا بعد هذا أن الوسطية ليست مبدأ قائما على الموازنة ، ففي الموازنة كفة رابحة وأخرى خاسرة ، لكن الوسطية تمثل الاتحاد والتفاعل ، الإشتراك والتضاد معا . الجدل والصراع والألفة كل في آن، في اختلاف واتفاق معا .. الوسطية تهجين " ومزج بين متعدد في ملفوظ واحد " [3]

ارتأى الجرجاني في الوساطة أن يستوعب النص النصوص السابقة من دون أن يلغيها ، قد يترفع لكنه لا يلغي ، بل يغدو للنص الجديد مع حسن التصرف مزية الابتداع وحسن التحكم والاختراع والنص مع الآخرنص جديد يفتصل فيه الخاطر بالخاطر ، ويعتمد المعنى على اللفظ ، ثم يتبع فيه بالنقل والقلب ، حتى

---

[1] - Brenerd le Charbonnier Dominique, rincé pierre , Bronel christaine Moatti, litterateur textes et documents, introduction historique de pierre Miqel XX siècle . collection Henrei Mitterand, France , juielle 1998.P.875.

و النص الأصلي مؤداه :

« intertextualité : « Réseau des idées, des discours , des motifs culturelles, qui intervient correspondances avec une Oevre » .

[2] رولان بارث . لذة النص . ترجمة . عمر أوكان . ص 29 .

[3] حميد لحمداني . القراءة وتوليد المعاني. ص 22 .

يتصير مبتدعا، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد ... وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف ألفاظ ، ثم يتسبب المحدثون إلى إخفاءه بالنقل والقلب ، وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتحريض في حال والتصريح في حال أخرى ، والاحتجاج والتقليل ، فصار أحدهم إذا أخذ المعنى أضاف إليه من هذه الأمور فلا يقصر معه عن اختراعه وابتداع مثله " . [1] ألا يقترب هذا التعريف بحال أو بأخرى مع تعريف التداخل النصي (التناص)؛الذي هو مجموعة من العلاقات التي تربط نصا أدبيا بصفة خاصة مع نص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعي (من خلال الاقتباس ، الانتحال ، التلميح ، المعارضة ...الخ .." وفي مستوى قراءته بفضل الربط الذي يقوم به القارئ .

مشروع الوسطية الذي دعا إليه الجرجاني ، لا يمكن أن يجعل النص يموت، بخصوم تدعو إلى موت النص بإغلاقه ، باكتفائه بصاحبه ، لكن مشروع الوسطية ملكية النص فيه لأكثر من صاحب . والنص بعد الاجتذاب والاجتلاب والأخذ والإشتراك نص جديد ، له مزية التجديد والتحسين ، له مزية الابتداع من حيث الامتصاص ، والتحوير ؛ فهذا ضرب من الأخذ جديد يسميه الجرجاني سرقة قائمة على التحوير والامتصاص وتغيير للمعنى من نصوص مختلفة ، مما يجعل هذه العملية النصية (تداخل نصوص) من حيث حقيقة الإبداع ، وفنية الخلق ، وممارسته ، وأن ذلك ليس مجرد سرقة [2] ....هل بعد هذا تتنازع النص الخصوم ؟! بعد أن تصنع الكلمة لنفسها أخرى مبتدعة : تحل مع كل نص بلون جديد ، فيغدو النص متعاليا لا يعلن عن موهبة أو إبداع وحيد ففي تداخل النصوص " رفض لكل تصور وجداني دلالة عن الموهبة أو العبقرية " [3]؛إذ الوظيفة الأساسية للنص هي إثارة المحاورة ،والتوسط .

---

[1] القاضي الجرجاني . الوساطة . ص 116 .

[2] سعد أبو الرضا . معالجة النص في كتب الموازنات التراثية. ص 155 .

[3] لذة النص عند بارث . ترجمة عمر أوكان . ص 29 .

* الوسطية إذن مشروع النص الجديد الذي يمتص ويحور، يشترك ليبدع ، فيشهدله بالمزية " فقد يرقى الآخذ المجتاب فيبدع ويخترع بلفظة مشتركة فيحسن فيها وكأنه اخترعها اختراعا ، وقد يتفاضل متنازعوه هذه المعاني بحسب مراتبه من العلم بصفة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستجذب، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع " [1] .

[1] الجرجاني . الوساطة . ص 187 .

2- ɛllyždžوždh وɛllždʂɋ ɛllθوɛŗǎ :

(الموازنة بين الطائيين أنموذجا)

تنازعت النص العربي القديم أصوات تنادي بملكية النص، أو ما يسمى بـ" الطبع ، أو القريحة " ؛ و أوجبت القراءات المتراكمة تداخلا نصيا ، سمح بتماهي نصوص فيما بينها ، فخلقت فسيفساء نصية ، لا يعرف من صاحب النص ؟ السلطة الحقيقية لأصوات عليا تنادي بالوجود فقط للجمالية التي تثيرها الشعرية ! بفعل علاقة المحاورة الجدلية بين النصوص ؛ التي تصاغ من خلال فاعلية التأثر والتأثير إذ " الخطاب الأدبي صوغ جمالي لا يشير إلى صوت قائله – أو وجهة نظره – فقط يشير إلى صوت الآخر في الجوهر بين طرفين، ومنها اكتسبت هذه العلاقة ، أو تقنعت ، فظلت في الجوهر علاقة حوارية جدلية تلبس الخطاب الأدبي بشكل كامل " [1] والعناوين النقدية التي تعرضت لهذه الظاهرة عرضت لها من حيث تأثيرها المباشر على النص . ككون حواري ، تتجلى فيه علاقة الأنا الجدلية المستمرة بالآخر ، وسنحاول أن نبرز من خلال هذه العناوين كيف كانت حاملا نصيا تبرز من خلاله مدى علاقة الإنسان بالنص ، والإنسان بالإنسان ، والنص بالنص وفق " مبدأ الحوارية " [(*)]؛ ووفق علاقات مختلفة واشتراطات اجتماعية وثقافية وتاريخية مساهمة في إنتاج المعنى . " فالناقد لا يتطلع إلى النص كشيء مكتف بذاته، بل بوصفه بنية جمالية واعية موجهة نحو الآخر " المتلقي "، في علاقة حوارية جدلية صريحة أو ضمنية ، لأن معنى النص يظل ناقصا بمعزل عن الآخر الذي يسهم بدوره، وفق اشتراطات اجتماعية وثقافية محددة في توليد المعنى وإنتاجه وإشاعته " [2] .

لا ريب في أن هذه العناوين التي جاءت على شكل بنية جدلية في نصها الصريح ، لها الفاعلية في إصلاح التوجهات التي تنظر إلى النص ربما ككون

---

[1] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص 244 .

[(*)] ظهر على يد العالم" ميخائيل باختين ".

[2] نفسه . الصفحة نفسها .

مغلق ، وربما ككون محدود ؛ لا تشارك فيه الأطرف المحاورة والدخيلة ، التي فعلها الوحيد الجدل والحوار والتغير المستمر ...

الحوار دائما يفيد لأنه يخرجنا من قوقعة الأنا لنتعرف على الآخر ، بل لنتعرف على ذواتنا من خلال الآخر ، فمشاركة المجادل هي خلق لنص جديد ، وهي أصوات قد تكون فوضوية لكنها مساهمة في البناء " فالنص ... ذلك الكائن المراوغ والمتغير الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ "[1].

فهذه العناوين حاولت أن تتوسط للنص من خلال فاعلية تقبل القراءة والمحاورة. ما يمثل هذه الظاهرة النصية في نظر الباحث – عنوان :

- DžيييəƑƲʼllƐ Džبيئ hudžȒƐوDŽllƐ -

سنعمل معا على ربط مفهوم الموازنة * بمفهوم الحوار النصي، -في غير ما تكلف أو تجن على النص !- فظاهرة الموازنة ظاهرة جديدة على النقد العربي، تتطلب كفتين فاعلتين أو نصين متناظرين على كفتي معايرة ←――― هل معنى هذا أنها المحاورة النصية؟ ! .

لقد فسر الكثيرون – دونما توضيح – ميل كفة البحتري على كفة أبي تمام، من باب الانحياز اللا العادل، لكن الباحث يرى أن الآمدي قد أدرك إنما النص العظيم / نص البحتري ؛والذي عيب عليه الأخذ و الإتباع لسنن الأقدمين –في المعاني القديمة- هو الذي ينشأ عن محاورة نصوص سابقة، فينتهل منها و يستفيد ليصنع من ثم ذاته النصية المتفردة الوليدة عن المحاورة، "فكل نص عظيم ليس صورة لنفسية الفرد، و لا مرآة لعقلية شعب، و لا سجلا لتاريخ، و إنما هو كتاب الإنسانية المكتوب، و منهلها المورود، و بعبارة أخرى كل نص عظيم؛ يتجافى عن المشارب والنزعات الإنعكاسية الضيقة" [2].

---

1 جوليا كريستيفا. علم النص. ص79 .

* تم التركيز في التحليل على اللفظة المحورية في العنوان ؛ إذا ارتأينا أن من خلالها نصل إلى مفهوم المحاورة فهي علامة دالة .

2 مصطفى ناصف. اللغة و التفسير و التواصل.سلسلة عالم المعرفة. الكويت. عدد 193 .يناير 1995 . ص 77.

الموازنة من هذه الزاوية هي الاعتدال في الحكم*، فالنص يحاور النص و يأخذ منه و عنه... في كفتي ميزان ←—— اختيار الميزان يحقق الرأي الوزين (الأصيل)، فالميزان علامة عدل و وسطية، و الميزان يحقق العدل دائما (و **السماء رفعها ووضع الميزان، ألا تطغوا في الميزان و أقيموا الوزن بالقسط و لا تخسروا الميزان**)[1]، وغاية العدل بلوغ الحقيقة؛ ... بلوغ الحقيقة في النص التي ارتآها الآمدي من خلال الحوار المتبادل القائم بين نصين محدثين. " فقد ابتكر الآمدي منهجية الأصوات المتحاورة (صوت أبي تمام و صوت البحتري) بقصد إجرائي يلبي عملية المظهر" [2] ؛ فقد قام منهجه - القائم على محاورة النص -، على تغيير الحكم النقدي السائد من حيث " أي النصين أفضل ؟ "؛ فقد استبعد الحكم بالتفضيل لنص على حساب آخر، بفضل فعل المحاورة الذي يلغي الأناالمتسلطة في النص .

طبيعة الكلمة أن تدخل أوساط الجدل لتحيا، و تنفض عنها الجماد في طريقها نحو هدفها (خلق النص الأدبي) ←—— المحاورة إذن سر الموازنة النصية. حاول الآمدي أن يجد سبيلا لمحاورة النص للآخر؛ من خلال جدلية الكلمة و حوار النصين الأنموذجين؛ تعدد الأصوات داخل الصوغ الشعري الذي يثبت وجود النص ضمن تاريخ الأدب العظيم و يميز الأدب المحدث الجامع للمختلف " فقد حرص كتاب الموازنة على الطابع الحواري الذي ينم عن تعدد أصوات الصوغ الشعري داخل مدونة الشعر المحدث "[3]، بابتداعه منهج الموازنة التي تضع النصين في كفتين، وإن كانا من جنس واحد*، و الميزان مع ذلك يصل بين مختلفين، إذ ترتبط قيمة أحدهما بقيمة الآخر و إن اختلفا!

إنه منهج يقوم على الخصومة الفاعلة (المحاورة)! فالمحاجة و الحوار هما السبيل إلى حقيقة النص و تفوقه، والقراءة إذن هي الفصل الحكم و بها بلوغ

---

* الموازنة : إقامة العدل .

[1] سورة الرحمان ، الآيات 7-8-9.

[2] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي. ص 69.

[3] نفسه. ص 68.

* الطائيين : يجمع الشاعرين جذر واحد، ويشتركان في نفس الأصل .

حقيقة النص " وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما بنياه بعض على بعض، لتتأمل ذلك و تزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده .... "[1] ، يقر الآمدي بعجز القارئ على إعطاء حكما بعينه، و على إرساء حقيقة نقدية بعينها، إذ يبقى النص مرواغا في حواره مع الآخر، في حوار ذاتي ، و قرائي... و الحكم في النهاية لعدد من المحاورين ، فلا يمكن الوصول إلى حقيقة كاملة للحكم على النص ؟! " فالنص ذلك المراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول و القارئ ... و بهذا يكون ما يسمى بالتناص "[2].

تتطلب هذه المحاورة دخول النص في نقاş لا نهائي ، ولا محدود من الأسئلة والأجوبة التي هدفها دائما خلق النص، و نمو اللغة المتعالية على الذاتية، و النزعات الفردية باتكائه على كفة الآخر، فتتعالى اللغة بتشكلها من الكل، لا من الذات المفردة؛ إذ لا تتجلى اللغة إلا في الحوار ، الذي لا يعني تسلط قانون أو ذات مفردة. لا يفترض الحوار أن اللغة تملكنا؛ اللغة نشاط يولد من داخل تجاوز الفرد و الشروط معا . هذا هو الحوار ، و لذلك كان نمو اللغة يعكس في جوهره التعالي على ما يسمى النزعات الفردية و القهرية "[3] الحوار إذن بديلا عن القراءة القاهرة للنص، المتسلطة على أبنيته...

يحتاج النص الجديد إلى كفتي ميزان؛ تعالي إحداهما مرهون بتواضع الأخرى.لابد أن يتعالى نص ما بفعل الامتصاص والمحاورةوالاحتواء *.يتطلب هذا النص قارئا جديدا أيضا؛ ميزته المحاورة والجدل! يهديه الآمدي إلى فعل الموازنة؛ بإضاءته عتمات النص المحاور:" أذكر –بإذن الله- في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين

---

[1] أبو القاسم حسن بن بشر الآمدي. الموازنة بين الطائيين. تح : محمد محي الدين عبد الحميد . طبعة حجازي .القاهرة .1944. ص 05.

[2] جوليا كرستيفا . علم النص . ص 79.

[3] مصطفى ناصف . اللغة و التفسير والتواصل . ص 190.

*- فكرة الجسد المحتوي/ النص الممتص عند باختين .

معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعل ذلك "[1].

و النص هو الوسيط الذي تتم من خلاله المحاورة الأولى و المحاورات التالية؛ التي هدفها إنتاج المعنى و المعرفة، وإثارة الشكوك و السؤال في القارئ/ إشراك القارئ في الحكم إقامة للميزان! و هو من قبيل المحاورة و المقابلة العادلة * .

فمن خلال الموازنة تنمو حركية القراءة، إذ تحدث الموازنة تفاعل النص مع السابق فكل نص هو صدى لنص آخر، إلى ما لا نهاية جدلية، لنسيج الثقافة ذاتها[2]

وهو من ثم في مواجهة فعلية معه – مع النص السابق- و ارتباط به، من دون أن يحيد القارئ عن هذه المحاورة، باتباع سنن خاص اعتمده الآمدي ، فبالنصوص المتحاورة، و القارئ الدخيل تتشكل مختاف الأصوات التي تسير في كرنفال نقدي؛ فالنص النقدي هو الآخر جزء من كرنفال نقدي خاص به، تتعدد فيه الأصوات؛ تماما كما تتعدد الأصوات داخل النص الأدبي [3].

و النص يستحضر النص السابق في منهج الموازنة،يحاوره و ربما يواجهه ... وربما لا يسلم من تبعيته، قد يحايده إلا قليلا، لكن النص في النهاية يعلن الآخر، يقومه و يوجده. و أمثلة ذلك كثيرة في موازنة الآمدي؛ و منها في قول أبي تمام:

[illegible]

[illegible][4]

يقول : ... وقوله ملطومة الخدين بالورد، يريد حمرة خدها ... وقد جاء مثل هذا في كلام العرب، قال النابغة" مقذوفة بدخين اللحم " يريد أنها قذفت بالشحم أي كأنه رمي على جسمها رميا، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نواس : " تلاطم الورد

---

1 الآمدي . الموازنة . ص 383.

* وازنه : قابله .

2 عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيكية). سلسلة عالم المعرفة. الكويت.أفريل 1998 .ص 363.

3 نفسه .ص نفسها.

4 الآمدي . الموازنة . ص 232.

بالعتاب "؛ وهذه كانت تلاطم في الحقيقة في مأتم على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف، فجعلها عتابا يلاطم به الورد، فأتى بالظرف كله، و الحسن أجمعه ..."[1]

إذ تظهر أصوات تنادي باستحضار النص الغائب كما يبدو، ومن هذه الأمثلة كثير... كان لها فاعلية كشف تفعلات النص بالنص . و محاورته لغيره، سواء كان المعنى و اللفظ المستحضر معيبا أو حسنا ! ! و انتصر في كثير من الأحيان أصحاب البحتري لنص البحتري (على رأي الآمدي) في أخذه عن أبي تمام، و سر تعالق النصيين إنما هو من باب المشترك بين معظم الشعراء [2]؛ مما يفتح باب المحاورة واسعا أمام النص الذي لا يعترف بحدود نصية، تصنعها الأنا المبدعة فالخطاب الأدبي – ومنه الخطاب النقدي- محطة لالتقاء الأصوات، و الرؤى؛ في فضاء مشترك، و هي رؤى و أصوات تتعاي‍ وتتقاطع في آن واحد[3] النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا و لكنه يحمل آثار للنصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا[4]، هذا الذي يشعل فتيل نص جديد، و يثريه. إنه أداة تواصله و إيصاله. ربما يعلو عليه، لكنه يبقى حاملا لتقاطع عدة أصوات، وإن طغت الكفة على الأخرى. و ذلك أن -البينصية –[*] تستوجب كفتان، ولعمرك إن الكفتين وإن اتزنتا لا تتفقان ... !هناك دائما ثابت ومتغير في كفتي ميزان النص .

هكذا يزيل الآمدي فكرة امتلاك النص من خلال ما اتهم فيه بالتحيز وعد عيبا نقديا فيه، وما هو إلا صوت من الأصوات التي تحيا بحياة كرنفال النص. ثم ما هو في الحقيقة إلا انتصار نص يعلو صوته على أصوات أخرى، من خلال الحضور... صوت الحقيقة النصية التي تمثل الاستمرار، تمثل التواصل بفعل الحوار .

---

[1] الآمدي.الموازنة.ص 232 .

[2] سعد أبو الرضا . معالجة النص في كتب الموازنات التراثية . ص 103.

[3] فضل ثامر . اللغة الثانية . ص 244.

[4] جميل الحمداوي . سيموطيقا و العنونة ، ص 99.

[*] الموازنة بيD الطائيين : البين : يكون فرقة ووصلا.

3- DžFullɛ و huďždžyllɛ :

(البيان و التبين أنموذجا)

كثيرا ما يؤرق العنوان ... لأنه إبداع، و في جعبته كم لا نهائي من النصوص، و الأفكار و الكلمات... الكلمات الدلائل / العلامات التي نلهو بها، ونبقى نبحث عنها "فالكلمات مجون "[1] تأسرنا بسحرها، ببيانها، و نظن أننا أمسكنا بانفلاتها... لكننا نغرق في مجهول بيانها! البيان الذي أرق الجاحظ؛ الذي قدر له أن يكون ذائدا عن البيان العربي، فارقا بين الذات العليا (المبينة) / الفاعلة في اللغة، و الذات الوسيطة (المستبينة) / المنفعلة باللغة ⟵ من خلال عنوانه : DžFullɛ و DžtIIɛ .

في كل ما كتب الجاحظ كانت اللغة عنده عنوان بيان؛ إذ تكاد تنافس في سلطتها العقل [2] . نظرية البيان هذه التي شغلت الجاحظ، فعد نشاطا لغويا مقترنا بعلم الكلام[3] ؛ ميزته الجدل المثير الذي يبعث على حياة اللغة بالكلمة.

عرف الجاحظ كيف يسير الكلمة بالبيان، فهو زعيم البيان العربي في قوته و أسره، في رقته و صحته، و حلاوته و جماله و فنه [4]، وله مذهب خاص فاق كل مذهب. بيان الجاحظ يبحث عن لغة ثانية تبحث عن تحرير النفس ، و تحرير الذوات و تحرير اللغة؛ الذي تصنعه الكلمات من خلال البيان.

استطاع الجاحظ أن يميز بين القوى الفاعلة في دورة الخطاب/ بين قوة عليا huďžDž تتحكم في آلة اللغة،وقوة أدنى تطلب البيان ؛فبين المبين و طالب الإبانة علاقة جدلية حوارية تنبني من خلال صورة البيان و التبين.أي من خلال فصلهما! والظاهر أن أداة الوصل هنا هي علامة نصية فقدت فاعليتها(الوصل)، وانزاحت إلى دلالة ثانية استحضرتها البنية النصية للعنوان، فمفهوم البيان يستدعي مفهوم

---

[1] مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي . ص 190.

[2] مصطفى ناصف . النقد العربي . نحو نظرية ثانية . ص 256 .

[3] نفسه .ص نفسها.

[4] الجاحظ . الحيوان. مقدمة الكتاب . ص (ج).

التبين، لكنها دلت على الجانب النقيض(الفصل) بين عالمين. عالم البيان وعالم التبين، لتفرق هي بينهما –أداة الفصل– كعالم وسيط ثالث مهمته وسيطية بينهما.

يتحقق العنوان (البيان والتبين) على طرفي معادلة؛ فالطرفان نقيضان من جنس واحد، بين البيان (سلطة التعليم والإبانة)/الإفهام ←(وبين / الوسيط (الواو))— التبين / التفهم أو الحاجة إلى الفهم .

يتشكل العنوان كعادة العناوين من بنية تركيبية إسنادية، حذف فيها المسند إليه، ليتشكل من معادلة ثلاثية يمثل فيها(حرف الفصل) الواو / الوسيط العلامي اللغوي الرئيس في البنية العنوانية ←——— ومن ثم في بنية الخطاب؛ أي بين طرفي الرسالة. كيف حدث الفصل إذن؟ ثم كيف يتم الوصل و التكامل ؟! و ما الذي حققه الجذر الوسيط للمركبين (البون) ؟ ثم ما الذي حققته ملاحقة المركب الثاني ([illegible]) للمركب الأول ([illegible]) ؟ .

- يقول (رولان بارث) إنه لا يوجد أي عنوان لا يحمل آثارا إيديولوجية، فلا يوجد عنوان بريء ! [1]. فإلى أي مدى كان عنوان الجاحظ ابن بيئته (التاريخ، الواقع الاجتماعي، ثقافة العصر، الفكر، ...)؟ و إلى أي مدى كان بعيدا ؟!

و كيف استطاع هذا العنوان على ضآلة حجمه و قصره، و إيجاز بنيته أن يقوم حقيقة الداخل /النص [2]، أو يبرز من خلال انتقاله من حالة الكمون إلى حالة الحركة الخارجية- من خلال الحفر في ذاكرة النصوص المحيطة (التاريخ، العصر ، المبدع، الفكر...) – وكيف نقل إلينا ظاهريا فكر أمة على اختلاف مشاربها، إن لم يكن في حالة حركة دائمة، و إن كانت خفية عنه؟ .

- البيان يدور في فلكه علم الكلام الذي عده الجاحظ نشاطا لغويا متميزا، فهو يعيد تشكيل الخطاب بفضل الجدلية. وعلم الكلام يبحث في المنطق والمعقول، لهذا كان البيان سلطة تحكم و تنفذ،... لقد ربطها المولى عز وجل(معلم البيان الأعظم) *

---

1 leo Hock . la Marque de titre . P.280.

2 محمد العزيز . الخطاب المقدماتي في تجربة محمد الكغاط الإبداعية. يومية بيان اليوم المغربية . أفريل 2003.ص 03. Lazzize.htn.www.chez.com/Caghat/ articles .

* وقد سمي القرآن : بيانا .

بخاق الإنسان (**خلق الإنسان علمه البيان**)[1] ففي(الخلق / التعليم) و(الإنسان/ البيان) : ثنائيتان متتابعتان، خاق الإنسان ليتدبر، وعلم البيان ليزداد حكمة وقوة . البيان اللسان في مجمل صوره ، مقرونا بالإنسان كيفما كان؛ فبيان الجاحظ بيان لساني تتساوى فيه جميع اللغات [2]. هذه العلاقة الاستتباعية بين الإنسان/ البيان؛ بين الخلق /التعليم ⟵ بين المعرفة الجهمة اليسيرة، الزهيدة و البسيطة/ معرفة الخلق الذي يجهل الحقيقة ⟵ وبين المعرفة الكلية التي توصل إلى الحقيقة / الجلاء*. فبالبيان أرسل الله الرسل إلى أقوامهم (**وما أرسلنا من رسولا إلا بلسان قومه ليبين لهم**) . تجلت هنا ظاهرة الخطاب و العلاقة الرابطة بين طرفي الخطاب؛ المتمثلة في الأعلى / فالأدنى؛ بين معرفة الحقيقة وجهلها. حاجة الرسل إلى إفصاح وإبانة/ و حاجة كل قوم إلى فهم ، إلى تبين ، للوصول إلى الحقيقة . طريقة إيصال الحقيقة إذن هي مهمة البيان، و التبين بحثا عنها!

يستحضر وجود هذين الطرفين و جود أطراف الرسالة المبنية على (الباث/ المرسل) ⟵ (الخطاب / الرسالة / الوسيط) ⟵ (مرسل إليه/ متلقي) . و البيان و التبين على هذه الحال على طرفي نقيض، بين سلطة لغوية علوية تتحكم بها الذات العارفة مراعية وصول الرسالة، وسيلة لذلك، حيث يقترن البيان بالبلاغة؛ لتكشف الخفي في بساطة، و تستميل الأسماع لتخير حسن المنطق، وطريقة إيصال الرسالة إذن وظيفة البيان . و على الطرف المقابل في المعادلة؛ أن يوافق قوة البيان بقوة طلب الفهم ، بقوة الاستجابة ، وظيفة البيان مراعاة مقتضى الحال، و استمالة الأسماع بحسن المنطق و تزيين المعنى مقرونا باللفظ المستحسن في الآذان ، المقبول في الأذهان، البيان قرين متلق نهم على بداهة قوية، فإذا حصلت الاستجابة السريعة و كانت فعالية التلقي عالية من جودة الإفهام

---

[1] سورة الرحمان ، الآية 02.

[2] محمد الصغير بناني . نظريات لسانية و بلاغية .عند العرب . البيان و التبين . ص 208.

* أبان : أوضح و كشف عن ...

- البيان : بعد الشيء و انكشافه . ينظر الشاهد البوشيخي . مصطلحات نقدية و بلاغية في كتاب - -

- البيان والتبين .للجاحظ . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط1. 1982 . مصطلح البيان .

فثمة البيان الذي اختص به كتاب الله . و على الطرف الآخر نجد البون شاسعا* بين شقي الرسالة إذ لا يكتمل البيان إلا من خلال وجوده أي طلب الإفهام والاستبانة.

أنصف البيان شقي الرسالة، أنصف المخاطب و المتلقي و أعلى من شأن (اللفظة) بوصفها فاعلة؛ و أنصف (المعاني) بوصفها محمولة و حاملة. و جعل لكل مقام مقالا في نقطة تقاطع بينه و بين البلاغة ، "فلكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، و لكل نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف، و الخفيف للخفيف، و الجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح..."[1] تتجه الرسالة على شقين، و من الطرفين بين فهم وإفهام، واستظهار و استبطان فالبيان "هو الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، و هو اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته و يهجم على محصوله؛ كائنا ما كان ذلك البيان و في أي صنف كان الدليل . لأن مدار الأمر كله و الغاية التي يجري إليها القائل و السامع إنما هو الفهم و الإفهام، بأي شيء بلغت الإفهام، و أوحيت على المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع"[2].

البيان معادلة ثلاثية الأبعاد ترتكز في تجانسها على الكل، ابتداء بالاهتمام بالجزء في نظرية البيان، كل عنصر هو مهم من حيث وظيفته و الغاية في النهاية هي الحقيقة المنشودة :

مرسل (ينشد تمام الحقيقة من خلال الإبلاغ)	ألفاظ و معاني مطابقة لمقتضى الحال (الوسيط في وظيفة البيان)	متلقي باحث عن الحقيقة مجتهد في الوصول إليها
↓	↓	↓
(مبين)	(الوصل والفصل)	(متبين)

* البون : المسافة بين شيئين .

[1] الجاحظ . البيان ج1، ص 83.

[2] نفسه . ج4. ص 67.

و التبين إذن هو إدراك المعرفة و توصيلها للسامع بالإعتماد على الوسائل البشرية وفي مقدمتها العقل، مع الاعتراف بقصورها عن بلوغ الحقيقة الكاملة التي لا تزال في نهاية الأمر إلا للبيان [1].

و لهذا عاب الجاحظ العي، و عاب على من نافق في حديث " العي و الصمت "، العي الذي هو خطاب المتبينين الذين لا يرجون بيانا، و لا إصلاح لسان، بون[2] شاسع بين الحدين بين قوة المعرفة ←ومعرفة القوة ، و الواو برزخ حدين لا يستويان، عالم علي من اللغة الإعجاز، و الترف الفكري؛ عالم من اللغة الحية التي لا تخاطب من خلال سلطتها إلا العقول و الجاحظ ميال إلى تحكيم العقل كعادة المعتزلة[3] . العقل الذي يتساوى مع اللغة نشاطا و مع البيان لغة و تمكنا في توجيه الآخر.

و بين عالم عي سفلي لا يخاطب إلا أشباه فكر، و أشباه عقول.تماما كما يتعالق التبين بالبيان في جذر واحد لاحق له [*]. البيان لعبة الفاعل و المفعول، صيغة التبين القابل للتغير/ اللاحق، تدرك البيان: صيغة المتغير و المؤثر/ السابق.

كان الجاحظ كأستاذه النظام يبث الشك في ما حوله، ويرى فيه طريقا إلى اليقين وإلى الحق و الظهور، فتساوى البيان عنده باليقين، و الكشف عن سر التفاوت الفكري؛ و اللغة حامل هذا السر، و البيان قوة هذه اللغة و سلطتها، فالإبانة [**]كشف المستور، كشف ما تجهله العقول ، و البيان تربية العقول و ترويض النفوس على ما تفهمه بفطرتها، لكنها لا تدركه بعقولها... ! لابد من صلة واصل تربط بين البائنين المتباعدين، بفعل قوة اللغة التي تجيد التموقع و إن كان في حرف، و تجيد الزيغ المبين و إن في كلمة. فالجاحظ يجاهد في إعلاء

---

[1] محمد الصغير بناني . نظريات لسانية و بلاغية . ص 13.

[2] البون : كورتان إحداهما علية و أخراهما أسفل

البين: يكون فرقة ووصلا . و البعد يفصل بين أرضين

البائنة : البئر البعيدة .

[3]حنا الفخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي. دار الجيل. بيروت. لبنان. 1985. ص551.

[*] التبين : زنتها الصرفية: التفعيل، و في هذه الصيغة دلالة التأثر و قابلية التغيير .

[**] أبان و تبين و أبان و استبان : أوضح و عرف . البيان: المكاشفة .

الكلمة التي تطلب صراعا و جدلا و مناوشة.الكلمة التي تنفعل باللغة و تؤثر فيها، و تحتشد في ثناياها طاقة المجتمع و تسلط الضوء عليها.

البيان إذن صراع الكلمات وجدل قوة تأثير و سلطة، والواو وسيط بين عالم من الأسئلة التي يحفل بها البيان للكشف و الوصول إلى اليقين.

و التبين عالم ثان ينشد البيان؛ فهو لاحق له (بفعل الأسبقية في بنية العنوان). الصراع إذن صراع كلمات، و إثارة شكوك. و دأب الجاحظ التساؤل دائما، التعجب دائما يثير فينا العبث و الحياة معا، اللذة و الألم، وخز التبين يلاحق اللسان العربي و يثير مخاوف الكلمة و يؤرقها، فتستفز و تناو ţ ، و تثير السؤال، كل هذا لتحتمي من أجل البقاء، فالكلمة التي نحافظ عليها هي وقاية العقل العربي، وتعويذته، و رقيته [1]، وحيل اللغة من أجل البقاء كثيرة، فهي تتغير من أجل البقاء و تجتهد من أجل التجدد صمودا، و التمثيل والتشبيه، والإيجاز والإطناب، حيلة تمظهر اللغة و حيلة البيان و نحن نسمي الصراع بأسماء مثل الإيجاز و الإطناب .... و الصراع قاس و اللغة متغيرة [2] .

البيان و التبين موقفان من مواقف اللغة ، اللغة في قوتها، و اللغة في تنقاضها وتغيرها، وارتجاؤها الحيل لذلك ! فتنة اللغة في سحر البيان [3]، و فتنة التبين في القول الذي يفتن أصحابه! فالبيان فاتن و ساحر و لكنه ليس غرارا، ويغوي التبين ويصرفه، إنه لا يقبل أن يكون له ندا .

بين البيان و تبين بون شاسع؛ مسافة بين لغتين، عالمين و مجتمعين، مجتمع يخلق من اللغة القوة، ومجتمع يبحث عن اللغة البديل. واللغة لا ترضى أن تكون البديل . والجاحظ في محاربته لشعوبية لا يرضى أن تكون اللغة بديلا إلا أن تكون سلطة ، أن تكون البيان؛ و التبين لغة الأدنى تحتاج إلى عقل يقومها ... إلى معلم يوجهها، فالبيان يتخذ مجال الأعلى فالأدنى، و التبين رد فعل مقاوم لفاعلية البيان، و محاولة حفاظ على الذات باللغة البديل. التبين فتنة قول نقيضة

---

[1] مصطفى ناصف. النقد العربي . ص 174.

[2] نفسه . ص 256 .

[3] الحديث / إن من البيان لسحر .

لكلمة التواصل و البيان معها أداة اختلاف و صورة ائتلاف مجتمع يعيş باللغة، يتميز بها، يتعارف من خلالها، يصنع بها حياته. يعود إليها متى عجز إنه الآلة التي يتعارفون إليها و يرجعون عند اختلافهم[1] و هو قوة موحدة، موقف لغة، بين سحر اللغة وتأثيرها-قوة السحر طاغية مؤثرة، فقد تفقد الوعي مع السحر، فتخوض في لا وعي الكلمة - و بين موقف فتنة القول الذي يغوي صاحبه عيا و حسرة .

سحر الكلمات يراوƷ البصر، لكنه لا يزيغ البصيرة، تحتاج الكلمات مع البيان إلى تأويل إلى فهم حقيقتها؛ فهي تنفي و تثبت، تخضع و تأبى ، تقول الشيء و ضده... إننا نحتاج عقلا أكثر وعيا لفهم حقيقة اللغة التي هي حقيقة الوجود، وصورة ناطقة عنه؛ لابد أن يعمل الإنسان فكره ووعيه و عقله لفهم حقيقة اللغة بوصفها استجابة للوجود[2].

والبيان يبقى مع كل هذا أبعد من كل تصورتنا ، البيان واللغة واحدة: فهو يفصح و هي تستتر و تتكتم، وهو يومƐ وهي تظهر و تلوح، البيان دلالة الظاهر على الخفي، ولسان الجاحظ يقول : لا تصدق أننا نعرف عن اللغة و البيان الشيء الكثير [3] . فالكلمة من خلال البيان تجمع و توحد، تصلح و تنشƐ و تقوم الإنسان؛ فالبيان هو الدليل الأعظم الذي تتجلى فيه وحدة الجنس البشري في صورته الأولى[4]. الكلمة مع البيان كلمة فكر، الكلمة اللسان ، الكلمة الصورة، الكلمة الحضارة، والكلمة الإنسان و الكلمة الرسالة!

---

[1] محمد الصغير بناني . نظريات بلاغية و لسانية. ص 05.

[2] صفاء عبد السلام جعفر.الأصل في اللغة. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية.د/ت . ص 19.

[3] مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي . ص 30.

[4] محمد الصغير بناني . نظريات لسانية و بلاغية عند العرب . ص 05.

4- العنونة و البديع:

(البديع أنموذجا)

ظلت العنونة النقدية متصلة بالنص؛ فإن حادت عنه كانت المحايدة مجرد مجاورة غير بعيدة عن تخوم النص . فقد استفز النص الناقد القديم محاولا غوايته، بفضل قدراته المختلفة(الدلالية، الإشارية، التداولية، ...). فهو تارة بيان ، وهو تارة بديع ، وهو ضروب فجوات تحتاج إلى رص للعبور إلى المعاني الغائرة في دواخل شقوق النص...

و اللغة القديمة ذات نموذج شاعري، عندما يتحول الكلام إلى ضرب من ضروب التبرج الفكري والحضاري؛ حيث لا تستحي الكلمة فتبوح بأسرار النص من خلال دلالتها، من خلال ابتداعها، من خلال خروجها عن المألوف(*)...-إنها لغة البديع -.

و البديع عند (ابن المعتز) لون آخر غير الذي يعرفه المدعون، الابتداع ليس من صنعهم، وفرحة اللغة ليست صنيعهم، و البديع فرحة اللغة. اللغة التي تصنع الجمال كلما شاءت، وكيفما أرادت، فالتلون و التجدد أشكال اللغة الحية التي حدثنا عنها ابن المعتز.

البديع : (الـ) + (بديع) = الفعيل   : البديع

↓   ↓

أداة التعريف ، أداة إثبات لغوية   (سر صيغة الصفة المشبهة)(**)

فالبديع يفضى إلى عوالم من الحركة والتبرج، تثير فينا الإحساس بالنشوة ن التي نلج معها إلى عالم خفي ... يصوره البديع كلما عانقنا اللغة المتبرجة، التي لا تخفي استحياء، إنما تخفي دلالا وتمنعا. هذا الجسد الحي النابض بالجلال و المراوغة والمغامرة، هذه : التي تحيل على شيء ماجماليا مجهول تماما، و في نفس الآن جمالية الأدب التي هي المتعة[1] . فالسجع ، والطباق، والتورية،و

(*) ابتدع: أحدث حدثا لم يسبق إليه ، ويعد مذموما في الشرع (البدعة) .

(**) من حيث اشتراكها مع اسم الفاعل في العمل وعدم اقترانها بزمن الحدث.

[1] لذة النص عند بارت (مغامرة الكتابة). ترجمة عمر أوكان. نشر إفريقيا الشرق.1991 ص 42.

المقابلة... مغامرة اللغة، وخروج عن مألوف الكلمات، عن اللغة العادية. البديع أشكال انحراف اللغة و انصرافها إلى جنان من الحسن، يشكلها الحرف و الصوت، والكلمة والعبارة... البديع الذي جعل من القراءة متعة أيروسية، يستباح فيها جسد النص، فتحدث المزاوجة الروحية بين القارئ و النص! أن تذهب أبعد مما تحدك الكلمات؛ تلكم هي اللذة المنشودة عند بارت "ألا تعتذر أبدا، ألا تبرر أبدا" [1]. أن تحس بتشويق الفكر، وبمراوغة المعنى فلا تستقر، و بانزياح الجمال فلا تهدأ! . من خلال اللغة التي تصغي إليها الحواس، فيشتغل الكل بهندسة الجمال الحسي، والروحي، و استنفار للكل : صوتا وبنية، و تنظيما(نحويا وأسلوبيا) من أجل خدمة التجدد و التأويل؛ إذ لا يمكن للإيقاع أن يتميز دون تنميق للتنظيم النحوي و الأسلوبي، أو دون استنفار لهذا التنظيم؛ فالإيقاع نمط لتأويل القول[2]، والإيقاع سر هندسة الكلمات، وهندسة النص عموما. سر هندسة التأويل؛ أن تموج بك اللغة في صراع فلاترتاح...! أن تقرأ النص و ترفع رأسك مرار، أن تسمع شيئا آخر[3]. البديع تحريك خاطر، فتل لغة تصنع لغة [*]، أكثر سمكا ، أكثر قوة. تغليفة لغة في فتنة قول، وخروج عن المألوف.

أنت تقرأ النص فيموج بك في جلال كلمات... و تناغم الحروف، و رقصة معاني متجاورة، ومتنافرة،مكسوة و عارية... ترتدي اللغة رداء الحضارة أحيانا و تتعرى ضربا آخر قوة و دلالا ! الأسجاع، و الترادف، و التقابل، والتصريع، والتسميط، والمماثلة، و التجزيء والتشطير... ألوان التشاكل و التباين هذه هي صورة نمطية للغة التي تتجدد ... تبدع من نفسها أثواب من اللغة تلبسها في حيلة تغوي الحواس التي تألف حيلة اللغة... التي تسخر من الحضارة: "هل أراد البديع

---

[1] لذة النص عند بارت . ترجمة عمر أوكان، ص 42.

[2] جمال الدين بن الشيخ . الشعرية العربية.تر حنون مبارك، محمد الوالي، محمد أوراغ. دار طوبقال للنشر.المغرب. مع دار غاليمار باريس. ط1 .1996 . ص 284.

[3] لذة النص عند بارت. ترجمة عمر أوكان. ص 44.

[*] ابتدع الحبل: أعاد فتله . بعد نكث و غزل .

أن يسخر من العمارة و التجارة و الحضارة التي أحاطت به حيث تتلون الكلمة، و تتجمل، فتتحول إلى حضارة، أم أراد البديع أن يسخر من اللغة الموقرة "؟![1]

كيف تشحن قصائد بالبديع و المحاسن(*)، إن لم يكن ضربا من السخرية من جدية اللغة، ألوان التخمة الجمالية التي ترقى باللغة إلى الترف المقرون بالفكر و الحضارة. يتناسب الصوت مع الدلالة، في جنان الكلمات؛ ينتحل الإيقاع عنوة صورة الجليل، يرتقي سلم الجمال إلى الجلال ، فينشأ التناغم – غذاء الروح- و يخيل إليك أن الحركة الإيقاعية تجذبك، تطوع فيك الحواس لصالحها، تهزأ، تتدلل و تقسو... و تتكرر الحركة فيتجدد الشعور إذ ينشأ التناغم عن تكرار بناءات متماثلة، أو تكرار جذور متماثلة ...[2]، تعمل في الروح عمل البناء؛ ليولد نص جديد بفعل التناغم بين اللغة و الروح .

هذه القصائد المتبرجة، المتخمة بالأصباغ تنتج حينها: " جنة اللغة من خلال بديعها " ، فهذه القصائد البديعية الصوفية اتخذت سبيلها مستعينة بالشعور الديني الموصول بجنة الآخرة، بأفق ديني سحري كالجنة، لإنتاج جنة اللغة ببديعها، و خمرياتها، و زهرياتها، و انطلاقها الصوفي ... كأن الشاعر يريد التوسل بالبديع إلى التوصل للشفيع"[3]، ولكأنه يغاف الروح من خلال هذه التشاكلات الصوتية، و التباينات المعنوية، فيحميها و يلوذ بها إلى اللغة التي تصارع معنا من أجل مقاومة الحياة الجديدة. لتحقق كلما تجددت بالابتداع و ما أطلق عليه بـ (الشعرية) أو(الشعرنة)، هوس اللقيا، و صدمة المفاجئة التي هي سر حلاوة التلقي؛ لقيا القارئ بالنص البديع و لقيا الصوت بالمعنى. فأبو تمام – مثلا- يجعل إواليات الإبداع في إسناده موقعا مهيمنا إلى التناغم اللفظي، و باختياره ألفاظا من المعجم

---

[1] مصطفى ناصف محاورات مع النثر العربي . ص 180.

(*) البديعيات: هي قصائد يتحرى فيها الشاعر أن تكون موسوقة بالبديع، مشحونة به، اختصت بموضوع ديني جليل شديد الوقار هو المدائح الدينية .

[2] جمال الدين بن شيخ. الشعرية العربية . ص 285.

[3] مجدي أحمد توفيق . المعرفة التاريخية للنقد العربي القديم. دار الوفاء. الإسكندرية .ط1. 2001. ص 198.

الأكثر بداوة . ليكسو المدلول و هو في غالب الأحيان مبتذل، بدال غير مألوف ! و هذه مرحلة أولى في الشعرية العربية القديمة .

فالقصيدة التي تعج بالبديع تعرف تعثرات مفاجئة بفضل فعل التجدد؛ تنسج حول المألوف غير المألوف، و تفتل حول المعاني تشاكل ألفاظ، فيرتبط التركيب الصوتي بالبناء المعنوي... ثمة ضمة سحرية تجمع كلا البنائين، تثير الحواس و تمهد عطاء الروح، ثمة لا وعي أشبه بسكرة الصوفية .

آمن " ابن المعتز" أن أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه[1]، فأراح من تتبع العثرات – خارج النص – فالنص رفيق مبدع حتى تفرغ من صحبته- وترك للقارئ حقه في التمتع في بحرية صدمة الإعجاب الأولى لدى الكشف المفاجئ. فالمعنى في ستر خبئ، يخرج به اللفظ البديع مزهوا يسرق لب العقول و يفتن؛ فالأسجاع [و التشابيه، و المجانسات ...] مظهر من مظاهر الإفتتان بالقول و حماية الروح[2]. .

فمحاسن الكلام ليست مجرد زخرف قول، ولا مجرد جنة حروف وأصباغ كلمات... البديع لون من ألوان تحدي اللغة و مراوغتها، و المكابدة من أجل عيْ الكلمات التي تخفي بداخلها قلقا ووعيا بما حولها فقد طغت علينا فكرة الزخارف، وغاب عنا ما يكمن في داخلها من وهم و قلق [3]! فلعل الكلمات خجلى تستر وراء حجاب البديع تتجمل به، لتخفي وراءها كثيرا من قلق، و كثيرا من سرية؛ تخفي حدثا أو جناية* ! ، تومئ دون قصد، تصنع من التناقض حياتها و من التردد طاقة و زادا!.

---

[1] ابن قتيبة عبد الله مسلم الدينوري . الشعر و الشعراء. تح وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة.1966 . ص 26.

[2] مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي . ص 111.

[3] نفسه . ص نفسها .

* البدعة : الحدث في الدين بعد إكماله.

محاسن الكلام من أسجاع، و تضمين، و تقابل... هي مهارة حواس ، مهارة حس وسمع ونظر ، فقد كان السجع مهارة السمع الساحر ... ، و التجنيس و التقابل ... وغيرها من محاسن القول مهارة العقل، و الحواس معا !

إن أبرز ما توجهنا إليه فكرة البديع هي ظاهرة الثنائيات التماثلية ، فكل زوج يحتاج إلى زوج آخر؛ يكمل بنيته، فليست هذه الثنائيات التي أوجدتها ظاهرة التكرار المقطعي على سبيل (التشاكل ، التقابل، التباين النصي) والتي أجلت جماليات النصوص القديمة وجددتها، مجرد ثنائيات منغلقة في بنيتها ؛ إنها فتح لغة واستجلاء حسن، ظهر في النص كنوع من الكهانة اللغوية أو اللغة السحرية الخاصة، التي تحتاج إلى لفتات ذكاء ، وزاد من الإدراك و الوعي لفهم هذه اللغة السحرية؛ فهي تخرج من السلاسة كثافة، و من البيان خفاء ، و من التصريح إشارات، و من الوضوح غموضا ... [1]

استطاعت الكلمات من خلال البديع أن تستتر وراء الظلال ، لماذا نظلم جورا الكلمات ؟! و ندعي زيفا أنها محسنات، و ألوان من الصبغة التي لا تكسو عري اللغة ! و لا تجدد قديم قول ! ثم نعدها من زيف القول ! البديع جزء من الموروث وهو بهذا ذو أصول راسخة[2]، لا يمكن أن نعده زيف حضارة أو صبغة كلمات . وصل البديع لغة الموروث بلغة المستحدث .

عالج البديع أنفسنا – الشغوفة باللغة – من حيث لا ندري ، في رقة و حسن، في حيلة و دهاء ، وسر ارتباط القديم بالجديد، ونقطة وصل وفصل بين باطن وظاهر.

أظهر تبرجا ما أوجس خيفة أن يظهره بيانا "فالبديع صدى لقسوة الحياة ، أو صدى لاختلاف الظاهر والباطن ، إن فن البديع علامة التستر إذا جمع له الظرف ..."[3]

---

[1] محمد أحمد توفيق . المعرفة التاريخية للنقد العربي القديم. ص 187.

[2] إحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة.بيروت. لبنان.ط .1401هـ - 1981م . ص 122.

[3]- مصطفى ناصف . محاورات مع النثر العربي . ص 181.

تعبث عبارات البديع بمظاهر الحياة عبثا ، تقرب إلينا اللغة العزيزة ، وتقتل تجليات الحضارة و العمارة ، تستقر ظلالا على نهايات الألفاظ[1]، هذه الظلال التي هي تفضل اللغة على المشتاقين إلى بهجتها، الذين قتلت فيهم الحضارة التمتع بجلالها... تتفضل اللغة من نفسها على نفسها لتصير لغة النثر مع البديع ، ذات وقع متميز عن اللغة العادية المسترسلة، أو من اللغة السحرية الخاصة التي تحتاج إلى لفتات ذكاء . إذ تبتهج الكلمات مفتونة لتفتن قارئها ، وأي فتنة ! تستل منا ذواتنا لتهيئها لخدمة اللغة.

مهمة البديع أن تتجاوز الكلمات دلالة واحدة ، أن تتجدد بالربط والتطابق بين المتناقضات، ثم تتجاوز ذلك في دهاء؛ لتحقق مهمتها! " فاللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة معطاة بشكل سابق ، إن مهمة اللغة على العكس من ذلك ، تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق المتناقضات"[2].

هذا إذن هو فعل اللغة الأجل، وكلما ساهمت في ربط الوقار بالتبرج ، وسخرت من هذا الوقار ، وكلما كانت أكثر تجاوزا ، وأكثر ربطا للمتناقضات ، حققت مهمتها ، وكانت أكثر عطاء، ولغة البديع لغة التجدد والعطاء " فالبديع هو اشتباه التقدم والتأخر، واشتباه الحركة والسكون، واشتباه المماثلة والمخالفة ، أو اشتباه النفي والإثبات" [3]فقد تجاوزت لغته الأدبية ، إذ ألغت سلطة العقل وحققت نفاد سلطة الحواس في المتلقين.

كان الصفاء دأب الكلمة الخجول ، ثم صار التجدد بدعة الكلمات المتبرجات حيث تتكون الكلمة، وتتحول إلى حضارة برقيها، ببساتينها ، بجواريها الحسان،بشقاوة بيدائها ، ولياليها المقمرات..." هذه مواريث اللغة التي كان يظن أن العمارة والتجارة والرفقة ...والحضارة تستطيع أن تنال منها"[4].

---

[1] قصي علوان . المحسنات البديعية بين الصبغة و الوظيفة . ص 43.

[2] أمبرتو إيكو . التأويل بين السميائية و التفكيكية . ص 42.

[3] مصطفى ناصف .محاورات مع النثر العربي ص 181.

[4] نفسه . ص 180.

ألوان البديع كلام خبئ يخفي وراءه الكثير من أوهام... الكثير من قلق ، تحتمي اللغة باللغة ، احتماء بالأقوى ...فمع تغير مظاهر الحضارة ، تتغير صور اللغة " لقد حدث تغير واضح في مفهوم قوة الكلمات ، واليوم تحتمي الكلمة بالكلمة خوفا على نفسها ، التماسا لتأييد وتقارب ، دافئ،هذا عود إلى جسد الكلمات في وقت يشتد فيه الريب في مفهوم الكلمات واستعمالها..."[1]

تخشى الكلمات د خول عالم تتحول معه إلى جوامد ؟، فيعيد إليها البديع الحياة ، لتولد من جديد ، ولادة تتجه فيها الكلمة إلى الكلمة ، وتنتج نفسها ، تتوالد تتجانس ، وتتطابق ، تتضاد ، وتتقابل ... تلمح وترجع[2] ... باختصار تتجدد...فقط لتعيş !

---

[1] مصطفى ناصف .محاورات مع النثر العربي ص 195 .

[2] نسبة إلى ألوان البديع : المراجعة ، والتلميح أو العنوان. ينظر : قصي سالم علوان .المحسنات البديعية بين الصيغة والوظيفة. ص43 وما بعدها.

:hيţƲʼdžǄllƐ hudžوdžyllƐ – 5

(نقد الشعر أنموذجا) .

أشارت الدراسات المحيطة بالنص النقدي القديم إلى تأثر النص بفاعلية السياق التاريخي والاجتماعي والحضاري (الفكري) الذي ظهر فيه ، وهذا بدعوى أن الحضارات بعضها يحاور بعضا...

فكلما ار تقت حضارة ... لم تلغ سا بقاتها إنما هي في سلطة المحاور البارز من خلال شبكة علائقية بين الأنا والآخر. بين حضارة الرافد والوافد ، هذه الشبكة من العلاقات المؤثرة هي التي تبرز فيما بعد كعلامات في النص تؤثر في توجيهه وقراءته، ومن خلال هذه المحاورة تعلو أصوات تنادي باستحضار المستجاب فيه ، بل إنها تمثل سلطة علامية محورية مكملة لسلطة النص الحاضر" النص الفعلي " فإذا حضرت حضر معها النص القديم بكل آثاره وتبعاته، وقيمه الحضارية والتاريخية.

لقد استطاعت الحضارة العربية الإسلامية أن تقوم فقط ، لأنها لم تلغ الحضارات السابقة ، وقامت على أسسها الثابتة ، ولأنها استفادت من معالم القوة فيها واستخلصتها لنفسها لتمضي بها إلى تحقيق الذات والتميز/ هذا التميز لا يلغي الآخر ، بل يجاوره ، قد يعلو عليه، لكنه في حاجة دائمة إلى هذه المجاورة.

أكثر ما يهمنا في هذا التأثر ، هو هل تأثر العنوان النقدي القديم كعلامة حضارية بالمستجاب من الحضارات الأخرى ؛ فقد ظهرت عناوين جديدة تداخل فيها الكون التخييلي المسير بالعاطفة ، بالمنطق المسير بالعقل !

فبرزت من خلال هذه العلاقة ، قراءة جديدة لشعر محدث ، صار يأنس بالبديع كلون جديد ، وبالمنطق كقرين عقلي للشعر ،" فالمدونة الشعرية المحدثة، قد وضعت مراكز جديدة لم تعرها المدونة القديمة اهتماما ، و أبرزها : الشعر العقلي قرين الفلسفة والمنطق وشعر البديع الذي عد أفقا للتنافس بين الشعراء "[1]

---

[1] بشرى موسى صالح نظرية التلقي . ص 74 .

ولهذا كان لابد من قارئ جديد ، قارئ محدث يتوافق والنص الجديد ، ويلائمه... يتوسل بالتأويل (الهيرمنيو طيقا) ، وبصنوف المعارف العقلية لحل غموض المدونة المحدثة؛ هذا ما جعل قدامة يجمع بين المعرفة العقلية (النقد / الحكم بالجودة والرداءة) - فيما يعتقد الباحث – وبين بنية الكون التخييلي (الشعر) ، متصورا حاجة البنية التخييلية إلى معارف تحصر التأويلات .

* لقد تمثل المستجاب – في النص المحدث – في المنطق ، فهل تأثر العنوان النقدي كعلامة ممثلة للمدونة النقدية ، المشحونة بالوعي الجديد الذي تعاورته اتجاهات مختلفة، نظرت إلى النص من وجهة مغايرة ، لم تسد من قبل ، ولم تعد تعتمد على الذوق الفني فقط كحكم على النص ، والذي كان مجرد محاورة سطحية لا ترقى إلى مجابهة النص ولا تحيط به علما . هل تمكنت هذه العناوين " JəÚqǁɛ ، qʈsǆ ǁɛʅyرbɛÛ ǁɛTǆFYŧيDž..." أن تحمل هموم الكون التخييلي في بنيته العميقة لا السطحية فقط ، باتباع حكم العقل والمنطق...

وأن تصل هذه العناوين إلى حماية النص من الدخيل ، أو أنها ارتقت به إلى أن يكون نصا حداثيا بعقلنة النص البديل . فالنص الجديد يحمل فلسفة ذاتية لا يرقى إليها البصر الفني لوحده ، إنه يحتاج إلى بصيرة كضابط !

* جمع عنوان نقد/ الشعر بين: المعرفة العقلية الناضجة ، المتأسسة على الوعي لحل ثغرات البنى المتغيرة (المتأسسة على اللا وعي) ومحاولة ضبط لها.

عالم المعرفة الجديدة (المنطق) سيتجاوز البنية النصية الجديدة في المدونة المحدثة في بناء منه لشعرية منطقية ترتكز على العقل والوعي ، وتتفق مع موقع الظاهرة في السياق الجديد.

شكلت بنية العنوان " نقد الشعر" اجتماع ما يسمى " بالضد ومولد الضد"[1] وهي ثنائية مكتفية بذاتها من حيث حاجة كل نص بطبيعة الحال إلى قراءة، إلى مولد ضد ؛ عمله حماية النص ، فالقراءة حماية للنص ، وحفاظ عليه إذ محاربة الدخيل تتم على صورتين ، فإما إلغاؤه ومعاداته ... وهذا ربما لعجز في البحث عن

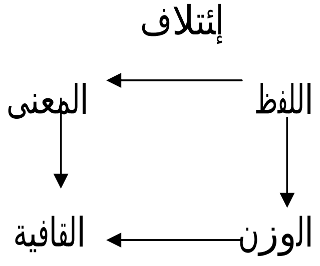
[1] الضد و مولد الضد : مصطلح علمي ؛ يقصد به : جسيمات تتشكل على سطح الخلية الحية تعرف من خلالها الذات ، فإن توافقت هذه الثنائية حدثت عملية التجاوب .

البديل. والمنطق هو البديل للنص الجديد . والذي به تمت المحاورة سلمية مع الوافد، وإما التعايش معه على أساس من النفعية المتبادلة.

قامت النظ رة العقلية للشعر على تمييز الجيد من الرديء ، وشعرية قدامة قائمة على نظرية الحد الخماسية ، أي آلات الصناعة الخمس ، فتقسيمه الشعر وعلمه إلى ضروب خمسة [1] هو نزوح إلى منطقة الشعر.باعتباره صناعة وآلاتها العلوم ، التي من خلالها أفرد مقاييس للقارئ المقصود.[2] " العلم بالشعر ينقسم أقساما ، منها...".

ثم تقوم نظريته الشعرية (مفهوم الشعر) على نظرية الحد والجنس الأرسطية؛ فالشعر عنده قول موزون مقفى يدل على معنى فكلمة قول بمنزلة الجنس ، وموزون فصل له عما ليس بموزون ومقفى...[3]، فتعريف قدامة للشعر جعل منه قضية منطقية، ذات أربعة حدود: اللفظ والمعنى ، والوزن والقافية.

ثم أن الشعرية المنطقية عنده قائمة على ائتلاف هذه العناصر واختلافها، من خلال تتابعها وتعارضها، وائتلافها وتناسبها، وربط الصريح منها بالباطن ؛ هذا التقسيم وفق نظرية (الإئتلاف والتناسب) درس قدامة من خلاله خصائص الجودة والرداءة.وتعالق هذه الأركان قائم في هذه النظرية الشعرية، على أساس عقلي خالص ، والتي تحتكم إلى المنطق:



---

[1] قدامة بن جعفر. نقد الشعر.ص 17 .

[2] القارئ المقصود: القارئ الذي يقصده المؤلف، وصورة القارئ المقصود يمكن أن تتخذ أشكالا مختلفة حسب النص المتناول، قد تكون هي (القارئ المؤمثل)، فولفانغ آيزر. فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب). تر و تقديم حميد الحمداني و الجيلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، فاس. المغرب. ط1994. ص 27.

[3] قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص 17 .

وعلى هذا الأساس يكون تقسيم قدامة لهذه العناصر بالمخطط الرباعي ، قائم في أضلاعه على التتابع (التناسب والإئتلاف) ، أو التتابع والتضاد ، يكون قد جسد فكرة المربع الأرسطي ، أو ما يسمى الآن بـ (مربع غريماس) ، ربما لم يفلح في تحويل الفكرة وتجسيدها ، لكنه اقتنى منها نظريته.

لقد تصور قدامة أن الكل قائم على جودة العلاقات بين الأجزاء ، فقام بإعادة هيكلة للوثيقة الإبداعية، إذ لم يلغ ما فيها من عناصر لكنه هيأ هذه العناصر وفق تصور منطقي من حيث " موقع الجزء بين الكل" / وهي نظرية (كروتشيه) في القيمة الجمالية ؛ " والمبدأ الجمالي الحديث يقوم على أساس قيمة الكل ، التي تحدد قيمة الجزء أو الأجزاء"[1] غير أنه ألغى في كثير من الحالات عنصري التأثر والتأثير بين حدي العملية الإبداعية فكانت نظراته " أشبه ما تكون بجدل الرياضيين، أو نظام التشجير في العلوم ورسم الخانات "[2]

الشعرية المنطقيةعند قدامة نظرية نصية إحصائية عزلت السياق واهتمت بعناصر النص الداخلية . تحصي تساوي أجزائه " اللفظ، المعنى،..." واختلافها . وعيوبها . فيما زاد . أو لم يتزن من العناصر[3]

* ولما كان قدامة في موقف الباحث عن الحقيقة الشعرية في خضم التوجه الجديد كان لابد من حرص على النص ، يلغي التأثرية المتعصبة ويحتكم إلى المنطق كبديل عقلي . وبدقة متناهية طلب المنهج العقلي المنطقي لتحقيق ذلك. فالقراءة المنطقية للشعر- غير المنطقي- هي الطريقة الوحيدة لحماية النص . ففعل القراءة عنده مساو إلى عملية إحصائية . القارئ فيها معروف سلفا / مقصود . تصبح فيها عملية القراءة إجرائية أشبه بنقد الدراهم[4].

---

[1] ينظر عبد العزيز حمودة . علم الجمال والنقد الحديث .القاهرة. مكتبة الأسرة. ط2 . 2000

[2] بدوي طبانة . قدامة بن جعفر والنقد الأدبي . نشر مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة . 1954 . ص 134 .

[3] ينظر قدامة بن جعفر. نقد الشعر .ص 152 –216 .

[4] نقد الدراهم: بين زيفها من جيدها.ابن منظور.القاموس المحيط. مادة/نقد .

الفصل الثالث

العنونة و التلقي
في النقد العربي القديم

1. العنونة و الفجوة : "الحيوان أنموذجا".
2. العنونة و القارئ : "و مفهوم القارئ الضمني " "عيار الشعرأنموذجا".
3. العنونة و أفق التوقع : "منهاج البلغاء و سراج الأدباء أنموذجا"

العنونة ظاهرة متفردة من مدونة نقدية إلى أخرى؛ غير أن هذا لا يمنع الباحث من الوصل بينها بعملية توفيقية، يتجه فيها العنوان إلى التركيز على قضية نقدية معينة. إذ نعمل على الربط بينها من خلال أسس مشتركة بين هذه المدونات في طرحها لمقاييس تكاد تكون موحدة المصطلح، لكنها انزياحية في دلالة هذا المصطلح.

اهتمت هذه العناوين بالربط بين العناصر الإبداعية "المبدع – الرسالة- المتلقي" و أولت بالغ اهتمام بها ، إلا أننا سنفرد للعنصر الثالث في العملية الإبداعية قراءة خاصة، نعالج فيها هذا الانزياح انطلاقا من ثبوت و اهتزاز أفق التوقع عند المتلقي الذي ينطلق من عنوان المدونة النقدية للربط بين العنوان و المقاييس التي تطرحها المدونة؛ بوصفها دلالات فرعية للعنوان الذي قامت عليه.

ثم على صعيد آخر نتجه بقراءتنا إزاء ظاهرة جديدة فرضتها بعض العناوين من خلال ما يسمى بـ "الفجوة" إذ يجد القارئ نفسه أمام لا انسجام واقع بين العنوان و مقاييس المدونة، مما يفرض سد هذه الفجوة في علاقة هذه المقاييس النقدية المطروحة بعنوان المدونة، و ساعتها يكون أمام واقع لا بد من معالجته، وهو يطرح على نفسه الأسئلة التالية : ما علاقة عنوان هذه المدونة بما جاء من مقاييس نقدية في طيها؟! ألا يمكن أن نضع هذه المقاييس خارج هذا العنوان؟ أليس من الأجدر أن تكون هذه المقاييس في هذه المدونة رافدا من روافد مدونة أخرى ؟ و ما الحقيقة النقدية التي أرادها (العنوان / الفجوة)؟!

و نعرج على دور القارئ من خلال العنوان النقدي القديم، هل كان هذا القارئ موجودا – سلفا- في بنية النص القديم؟! وأي قارئ تمثّله الناقد من خلال عنوانه؟!

ولماذا ربط الناقد قديما بين فعل الإبداع و فعل القراءة ؛ هل هي الموازاة النصية أم أنه أوجد مكانا للقارئ " الضمني" الذي يعمل على إعادة تركيب النص و بنائه من جديد بفضل وظائفه المتعددة !

1 - [illegible] و [illegible]:

(الحيوان أنموذجا)

لعبة العنوان ما هي في الحقيقة إلا لعبة اللغة، وبصورة أخرى هي لعبة دلائل تختزلها عناصر العنوان التي تستفز وترهق، و التي تحيلنا على مغامرة الكتابة، على التلاعب و المراوغة، على الحرية، على المطلق، على اللامحدود، على الفجوات ، على المكابرة ...

و العنوان بفعله نصا قد يورط القارئ، ليكتسب من خلال هذا التوريط، و ظيفته، التجاذبية التي هدفها المتعة، هدفها الاستيلاء بفعل الجذب، و تشويق القارئ ، و استمالته... ملء الفراغ الذي يصبح فيما بعد مهمة الطرف المتلقي في بناء النص الجديد، و تحقيق الفضاء المنشود له؛ من خلال نسب بعينها فلو اختلت لاختل توازن النص الجديد...البقاء على طرفي استنفار و تجاذب ... تلك مهمة اللغة .. !

و العناوين النقدية القديمة/استطاعت أن تكون بحق مدعاة إلى المحاورة و المشاكسة القرائية التي يسخر فيها العنوان أحيانا كثيرة من قارئه... نظرا للحالة الهستيرية القرائية التي تلم بمتلقيه! فشأن العنوان أن **يبلبل** الأفكار لا أن يرتبها.[1]

و بنية العنوان الاختزالية تسمح له بأن يخفي الكثير وراء ظلال البنية التركيبية له، فهو يختزل عالما من أفكار النص و البوح بها ، و الحقيقة أن كل عنوان هو فجوة ، يقع فيها القارئ ومن قبله الكاتب " فالعنوان قراءة أولى للنص من حيث اختزاله لكل بناه و البوح في آن معا، فكل عنوان هو ورطة لأن العنوان اقتراح قراءة للعمل، مامن كاتب إلا و أحس في كثير من الأحيان بصعوبة اختياره للعنوان " [2].

---

[1] ملء الفجوات يعتمد على علامات محيلة إلى سد الفراغ. و لا يصدر عن فوضى قرائية.

[2] عن الروائي رشيد الضعيف. مجلة العربي الثقافية – وزارة الاعلام . الكويت. عدد 487 يونيو1999م. ص 67

أثارت هذه العناوين حالة الاستنفار القرائية و الهوس المعرفية... أثارت الشكوك و التشويų في كل الآفاق المتخيلة. بحثا عن نص جديد يساوي إلى :

النص القديم + رص الفجوات (التجسيدات كما يسميها إنجاردن[1]) أو مŨ الفراƷ = إلى النص الجديد.

ƐǁƌǆƖ Ŭ و ƐǁƴǆƋǉ و ƐǁƟويƐǆƋ ... و ƐǁǫƟǄ Ŭ و ƐǁƌǆƁǃ ƐǁƧƑƟر ... عناوين أقل ما يقال عنها أنها اجتاحت العقل العربي و ورطته ، و أوقعته في فخ استنزاف طاقته القرائية- المساوية إلى طاقة إبداعية ثانية تمŨ الفجوات و تحقق الانسجام المفقود من خلال العبور على جسر الكلمات الفاعلة .

تم اختيار عنوان الحيوان لتجسيد فجوات العنوان ، فقد كان هذا العنوان مورطا لقرائه و لطالما أوقع الكثيرين في فخ قراءته الأولى ... ! التي تفضي إلى عالم من التخيل، إنه كسر لكل توقع،إن عنوان " الحيوان" جمع بين الحياة والمدونات ، بين الفكر و الشخصية بين الجد و الهزل ، بين النقد و الأدب ... بين الثقافة و الثقافة النقيض ... !

عندما يجمع العنوان بين ضدين بين مزح و جد و هزل و حقيقة ... الحيوان عالم يدرك من خلال ذواتنا العميقة ، أراد الجاحظ أن نقرأ الحياة من خلال إرادة العنوان ، فالحياة مستويات، الحياة نتاج الكل و نتاج الحيوان . و النص عند الجاحظ إنتاج حي يعمل طوال الوقت، النص حي باللغة " النص يعتمل طوال الوقت و من أنا اعتملناه "[2]كائن حي في عملية إنتاج دائمة كفعل الحياة.

و إذا كان أول ما يخيل للقارئ من قراءة العنوان (القراءة الصريحة)* هو دلالة الحيوان على جنس الحي** فما علاقة النص بجنس الحي؟! .

---

[1] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي.ص45 .

[2] مصطفى ناصف . محاورات في النثر العربي.ص 270.

* القراءة الصريحة : و تعني القراءة الأولى للعمل من دون تأويل "قراءة التفسير و الشرح". ظهر هذا المفهوم عند أيزر في كتابه فعل القراءة.

** الحي : الغذاء للصبي. الحياة : البقاء . الحي : الخصب . الحي : عكس الميت.

يبدو أنه العمل الملقى على كاهل قارئ نص الجاحظ قارئ عنوان ، قارئ عنوان الحيوان ، فالعنوان يحرك التشويق و المناوشة في وعي القارئ ، محققا ما اصطلح عليه " بفجوات النص" هذه الفجوات تحتاج من قارئها إلى ملئها إلى سدها لتحقيق انسجام النص الذي يتبناه القارئ الضمني فيما بعد ، من خلال ما يتصوّر من رباط بين النص و متلقيه، والذي يعمل على ربط شبكة من العلائق بين عناصر النص محاولا إعطاءه صبغة جديدة أكثر انسجاما على أساس من المحاورة و الفهم العميق و الوعي بطاقة النص من خلال الأسئلة و الأجوبة المثارة التي لا يقولها النص سلفا- والتي لا بد منها لكتابة النص الجديد.

يتعامل القارئ مع النص الأدبي على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى ياوس أنه حوار ديالكتيكي بين القارئ و النص / بين الأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد "و هو القارئ الجديد في محاولة كتابة نص جديد" و بين الإجابات التي لا يقدمها النص..[1]فالنص إذن بعد القراءة و ملء الفجوات و الإجابة المحتملة عن أسئلته هو نص جديد ، يحمل بصمات قارئه .

لقد أراد الجاحظ أن يخلق جيلا من المبدعين الذين يخلقون نصا جديدا كلما حاوَلوا بثقافتهم و أرائهم النقدية مبدعين، يمتلكون بيانا جديد يحلّ بحاولهم " في ظل هذه العلاقة الديالكتيكية يصبح القارئ مسؤولا عن النص وأمامه في نفس الوقت "[2]

تحقق قراءة الحيوان ما يسمى ببؤرة "هاجس الانفصام" بين اللغة المنطقية / المتحققة و بين اللغة المتوقعة / اللغة اللامحققة ، فهذه البؤرة هي التي تصنع شعرية النص [3] ؛وهذا الهاجس هو الذي يطلب النص من خلاله التجدد *.

و ينصب القارئ نفسه داخل شقوقه ؛و من خلال هذه الشقوق الغائرة في بنية النص (الحيوان) يشارك القارئ في استحضار وعي النص الغائب/ بين الحضور و الغياب . مشاركا في بنائه، فمن الواضح أنه ليس المعنى وحده غير

---

[1] عبد العزيز حمودة .المرايا المحدبة. ص 227.

[2] المرجع نفسه ص 227.

[3] كمال أبو ديب . في الشعرية.مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت.لبنان.ط1 .1987. ص63.

* الحي : الخصب المتجدد.

مكتمل في عنوان " الحيوان"؛ إنما البنية الشكلية في حاجة على إعادة بناء إلى مشاركة، لا يمكنها أن تكون وجدانية فقط (كما سبق ذكرها في المطالع القديمة) ، و لكنها مشاركة في خلق النص الحي، فقد يعد محققا عيانيا فقط من خلال مشاركة القارئ/" فالعمل الفني الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله ، كذلك من أجل أن يكمل العمل و يحققه عيانيا" [1].

مشاركة مادية تمنح أكثر نشاطا و حياة للنص لا تؤسس فيها الكتابة الجديدة (صورة الحيوان) لتسمية اللغة و إعادة تسميتها و فقط . بل إنها كتابة جديدة تؤسس لقلب التسمية، تشكل عملا مضادا ، فالحيوان حياة تنتقد العالم و تجاوز بالألفاظ إلى ما وراء الألفاظ، و الأسماء إلى غير ما هي عليه إنها عمل مضاد ضد التسمية و ضد العرف "[2].

فالكتابة عند الجاحظ تحولات، خلق متجدد للغة الكتابة فن راق، تتصور معها اللغة تصاوير مختلفة في كل حال –لمتناولها- فهي تتصور بقدرته الطاغية و سلطتها الفريدة بيانا[3]، وهي تتصور حيوانا، و عناوين الجاحظ نصوص مختلفة تطلب قراءة مختلفة متمردة، تتلون باختلاف العصر، و التوجه و الفكر.

تفسح المجال لنكون منها، فليس من السهل قراءة كتابة تحمل بين الأدب و العلوم بين النقد و الجدل و الفلسفة، و الطرف و الملح و تقرب الأضداد من جد و هزل، و إيجاز و إطناب... و تستقي من عظائم الأسفار إلا إذا كانت كتابة حياة !

فهل يسمح عنوان الحيوان أن نتعرف على هذه الكتابة و يمكننا من كشف معمارية النص و إدراك مدارجه ، و ولوج معالمه، كثير المطبات هذا بوصفه عتبة نصية أولى تمكن القارئ من الانفتاح على معمارية النص و أبعاده الدلالية و الثقافية   و من جهة أخرى يحمل في طياته وظيفة تآلفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة.

---

1 روبرت هولب .نظرية التلقي. تر عز الدين اسماعيل.المكتبة الأكاديمية.ط 2000 ص 12.

2 عبد الله الغذامي.تأنيث القصيدة و القارئ المختلف. م.ث.ع الدار البيضاء. المغرب.بيروت . لبنان. ط1 .1999 .ص 106.

3 الجاحظ : البيان.

الحيوان عنوان حياة نص ، و حياة كتابة ، حياة خفية متجددة ، حياة اللغة التي[1] تحيا بحياة النصوص لتعيش مع أصحابها و تخلدهم إذا ما فنوا بفعل قوتها على تجاوز المعقول، تجاوز الزمن للآخر"ينبهنا الجاحظ أن حياة الإنسان لغة ".[2]

بنية عنوان الحيوان تفضي إلى فضاء من التوقعات ، فضاء من البياضات التي تركها الجاحظ للقارئ ليملأها من خلال تجسيدات خاصة.

بنية الحيوان ترتكز على (آل) التعريف و التي يمكن اعتبارها (آل) التخيل، و التشتت لأنها لا محيلة إطلاقا على التعيين لا موصلة لأي تعريف ؟! فبدل أن تعرف و تعين و تثبت هذه الأداة صارت محورا للضياع ، و قذفت بالقارئ إلى الورطات ، صارت علامة مورطة، فأي حيوان أثبته الجاحظ من خلال ارتباط صيغة "الفعلان" – الدالة على التغيير و الاضطراب – (الحيوان) بهذه الأداة ، وما أقر بالوصول إليه معرفة و يقينا ، من خلال هذه البنية و ارتباطها بالبنى الأدبية و النقدية و البلاغية التي عج بها الكتاب! أي حياة أقرها الجاحظ ، و أي حياة نفاها و سخر منها ؟! أي كتابة هي الحياة ؟!

هذا العنوان مثير للشك القاتل، و دأب الجاحظ أن يثير فينا السؤال، فالنص أو بالأحرى إستراتيجية النص هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملأها كما يفترض آيزر[3].

يريدنا الجاحظ مشتاقين إلى النص، يريد من متلقيه أن يكون عارفا " والعارف لا يكون منجزا و لا واصفا ، العارف يكون مشتاقا "[4] و المشتاق يكون نهما لهوفا عجولا متيما، مسحورا ، و أي سحر أقوى من ملاوعة الكلمات ، وأي

---

1 حسن محمد حماد . تداخل النصوص في الرواية العربية.الهيئة المصرية العامة للكتاب .ط1998 ص 56

2 مصطفى ناصف .النقد العربي نحو نظرية ثانية ص 256.

3 عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة ص 331.

4 الحبيب جنحاني .قراءة في صمت البيان. مجلة العربي. الكويت.العدد499 .يونيو 2000. ص 163.

لهفة هي أشد حرقة – و ذلك الحال في الحيوان- من لهفة ورع الكلمات في حال، و غوايتها في أحوال.. ؟!

لا بد من تحقيق هذه الكلمات التي هي في الظل عيانيا ، لا بد أن نكمل المعاني لننجز العمل الأدبي ، إذ العمل الأدبي بدون قارئه نصف منجز! أي لذة تغمر قارئ الحيوان ، و هو ليس أن الحيوان يستدعيه ، يستجديه ،يطلب الغوث القرائي ، ليجلي عنه الغموض ... ثم أي شقاء يملؤه و العنوان يتعالى عن كل قراءة مثلى ؟!

الحيوان كتابة جديدة، تجاوزت المدرك، كتابة البيان ، و الحيوان عالم واحد، كتابة لعالم يدركه الجاحظ و يطرحه لنا على صور مختلفة و ربما متناقضة تحمل تصورات لخلق،، لفتنة،لإخضاع ، تصورات لإزاحة و تغريب، تصورات لنفي و ضياع و غياب، هكذا و كما يقول بارث ، و كأنه متحدث عن الجاحظ " اجتازت الكتابة جميع الترسيخ التدرجي ، أولا : بوصفها موضوعا لنظرة ثم لصنع ، و أخيرا لقتل ، و هي اليوم تبلغ تحولا خطيرا ،، إذ تصبح موضوعا لغياب "[1].

الحيوان بيان جديد يمتزج فيه الجد بالهزل، و البيان الجديد غرار "صانع مطبات و ورطات" فيه مزح يصعب أن نعرف معناه، فيه بطالة لها غور ،لأي شيء اجتاب الجاحظ المزاح و البطالة"[2] ببساطة لأنها جزء من حياة النص .

فالحيوان من خلال قراءة لصيقة بالنص هو نبض كلمات حبلى بانتزاع الحياة، بنبضها في الحيوان، لتنزاح إلى الكلمات؛ "فالكلمات كصنع إنساني ذات حياة خاصة فنحن نصنع الكلمات و هي تصنع نفسها "[3].

الحيوان ... صورة ديمومة و إعادة إنتاج حياة النص الذي يدور في صورة لولبية أداتها اللغة، حول نواة واحدة لرواية تزعمها الكلمة المركز/ النواة/ (الكلمة / الدليل) لتقود إلى متاهات نصية / بين جد و هزل ،بين بيان و سخرية، بين

---

[1] رولان بارث .الكتابة درجة الصفر .تر. محمد برادة ص 30.

[2] مصطفى ناصف . محاورات مع النثرالعربي .ص 68.

[3] بير غيرو. علم الدلالة. تر. منذر عياشي. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1988.ص64.

مجازفة لغوية و جدل قرائي ، إن شئت الحيوان صور شتى من صور البيان؛ التي صورها الجاحظ الساخر من كل شيء.

عنوان الحيوان مورط قرائيا ففي عدم التوافق الحاصل بين بنية النص و بين القارئ، لا بد من عملية اتصال تربط المتباعدين في عملية القراءة[1].

إذ تتشكل الصدمة القرائية من خلال مبدأ الإثارة ، الذي يشكل فيما بعد عملية التواصل بين القارئ و النص ، و تسهل عملية التقارب ، يثير عنوان الحيوان فاعليته تلقى تنبض بالحياة ... لا تكتمل .... و هي بهذا تقر بلا نفاذية النص، و لا نهائية دلالاته.

---

[1] الفجوة لدى آيزر : "هي عدم التوافق بين النص و القارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"-ينظر بشرى موسى صالح . نظرية التلقي. ص50.

2- ƐllydžوdžhU و DŽƵNJو! ƐllšƑرϙ ƐllƮDŽžd Ĭ :

(عيار الشعر أنموذجا)

تبوأ المتلقي مكانة محورية في العملية الإبداعية – فيما أوجدته اتجاهات ما بعد البنيوية كبديل إجرائي – من خلال القيمة الجمالية التي يمنحها للأعمال الفنية ، وبنائه للمعنى و إنتاجه، انطلاقا من فهمه للعمل الأدبي ، و بفضل فعل القراءة ،... فهو و إن كان غير مقصود بالعمل الإبداعي سلفا، إلا أن العمل الإبداعي من دونه، ما هو إلا متتالية جملية تحددها مقصدية المؤلف !

فهل أدرك الناقد القديم قيمة القارئ- و إن لمما- و فصل الذات المتلقية في إبراز القيمة الجمالية للنص، و التي تعهد له بالتالي ، بالبقاء و احتلاله مكانة بين النصوص الخالدة ثم هل ولي المتلقي –سماعيا ثم قرائيا – سلطة التلقي التي تعيد إنتاج المعنى " حيث يسلم المؤلف في هذه الحال بانتصار القارئ "[1] .

يفترض الباحث أن أغلب العناوين النقدية قد اهتمت بقيمة المتلقي " القارئ"بدء من قيمة السماع عنده (المشافهة) و انتقالا إلى دور القراءة في عصور التدوين فقد أولت هذه العناوين أهمية لهذا العنصر المساهم في توجيه النص، من حيث احتلاله مكانة في البنية العنوانية أو في نظرة الناقد العامة و أحكامه ، من خلال ربطها بمقاييس المدونة ، التي أنصفت هذا الطرف المؤثر في العملية الإبداعية حيث أن القرن الثالث و ما بعده، قد حكم بسلطة ما يدعى " بالقارئ الضمني"[2] لتحول الطابع من الشفاهية إلى الكتابية ، و تداول مقتضى الحال ببعد كتابي هيأته تجارب قرائه عبرا لتاريخ وما استنبطوه من معايير إنتاجه و تلقيه "[3].

ثم إن هذا القارئ احتل مكانة حتى في البنية العنوانية من خلال اقتران البنية بالوظيفة القرائية على وجه العموم ، و بوصف هذا الطرف فاعلا في العملية

---

[1] أمبيرتو إيكو. التأويل بين السيميائية و التفكيكية ص 93.

[2] مفهوم يطلق على قارئ ذو مقاييس محددة ، وضعه آيزر من خلال كتابه فعل القراءة . ينظر ف . أيزر.فعل القراءة ص 30.

[3] بشرى موسى صالح .نظرية التلقي. ص68.

الإبداعية، ثم اختيار بنية عنوانية جسدت العلاقة الرابطة سلفا بين أطراف العملية الفنية .

في قراءة صريحة لعنوان " عيار الشعر" لابن طباطبا ، تبدي البنية الكلية أن العلوي يصنع معيارا للأنتاج الفني يكون هذا الإنتاج مرسلا على طرفين : إنتاج الإبداع و إنتاج التلقي؛ فعيار الشعر ليس عيارا لإنتاجه فحسب بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى "[1] فقد اعتبر العلوي الذوق ميزانا[2] لكفتي " الإبداع و التلقي " إذ لا يعاير الشيء (تعرف قيمته) إلا بعد تمامه ، أي عيار للشعر إذن ! إن اكتفت المعايرة بحد واحد هو حد الإبداع و لم تعاير النص في تمامه أو نهايته؟ .

يشكل العنوان من مركب إسنادي ، و يقترب في شقي بنيته من عنوان نقدي آخر (نقد الشعر) * و نستقرئ في البنيتين إطلاع العلوي على الكتاب الأرسطي " كتاب الشعر " إذ تشترك البنيات الثلاث في إسناد النكرة المفردة إلى كلمة الشعر ، فهل من جامع بين :"الكتاب و النقد و العيار، أم أنها دلالات مختلفة تجمع بينها فقط البنية التركيبية"؟.

لقد اعتبر ابن طباطبا الشعر صناعة تحتاج إلى معايرة ، تجمع بين حدي الإنتاج و التلقي ! و ذلك بالبحث عن الوسائط التي تحقق الشعرية " و التي حددها -في عياره- معيار الصوغ الشعري القديم على النمط الشعري المحدث" .[3]

فهل كان العيار فاصلا بين تلقي الجيد و الرديء ،و كيفية التمييز بينهما ،أم كان عيارا منطقيا محايثا للنص من حيث الجودة و الرداءة ... التي لا يحددها سوى قارئ لا يكتفي بحدود النص .

يبقى الشعر وثيقة إليها يعزي تحديد نوعية القارئ ، ومفهوم الشعر عند ابن طباطبا قائم على الأسماع و الأذواق و يبقى القارئ – اللامحدد سلفا – هو الذي

---

[1] بشرى صالح. نظرية التلقي ص 61

[2] عاير الدنانير : وزنها واحدا بعد واحد .لمعرفة قيمتها (ابن منظور. القاموس المحيط. مادة/ عاور. ص 447).

* نشير إلى أن العيار هو السابق زمنيا .

[3] بشرى صالح. نظرية التلقي ص 68.

يحدد قيمة النص الشعري ،"فالشعر كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل به من جهته مجته الأسماع، و فسد على الذوق و نظمه معلوم محدود ... فما صح طبعه و ذوقه لم يحتج الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ،و من اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تقدر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".[1]

تمييز الجيد من الرديء إذن يقوم على أسس جديدة ، تضع صوب النص قارئا يمتاز بذوق يقترب من الطبع الذي لا تكلف معه ، المعايير الجديدة تقوم على اعتبار وجود قارئ في مواجهة النص؛ وفق مبدأ تداول النص... التداولية [2]، في إنتاج المعنى على الخصوص، لا تأخذ قيمتها إلا من خلال تأثير النص على المتلقي أو كما يقول آيزر" ليس للبنية النصية وظيفة إلا إذا كان لها تأثير على القارئ" [3] .

إن المرجع الأساسي في "تقويم الشعر" أو " عيار الشعر" عند العلوي هو الذات المدركة التي تقبل أو ترفض من الكلام؛ لا تقبله أو ترفضه (بسبب قواعد شديدة الخصوصية) وفق الذوق و الأسماع و تعيد تركيبه، فالذات القارئة في حالة تركيب للعمل الفني من خلال تلقيه فهي تسكن إليه أو تهتزله بسبب قواعد يميز فيها الجيد من الرديء ، هذه القواعد التي تتحرك من خلالها الذوات المتلقية وحرية تكاد تكون تامة. لأن الاحتكام فيها إلى الذوق الذي لا يحيل على قارئ بعينه إنما إلى قارئ ضمني ، وهذا هو المستفاد من أن عيار الحسن و القبح في الشعر أن يعرض على " الفهم الثاقب" فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فإن قبله و اصطفاه فهو وافٍ ، وما مجه و نفاه فهو ناقص، و العلة في قبول الفهم الثاقب للشعر الحسن الذي يرد عليه، و نفيه للقبيح منه، و اهتزازه لما يقبله ...و

---

1 ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي. عيار الشعر. تح محمد زغلول سلام. نشر منشأة المعارف. الإسكندرية. 1980 . ص 17.

2 عاوره : تداوله (الفيروز آبادي .القاموس المحيط. مادة عاور.ص 447).

3 ف آيزر. فعل القراءة. ص 13.

علة حسن القبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، و النفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما خالفه ...."[1]فالجميل يحقق ما ترضى فيه الروح و تجد سكنها "يكون جميلا ما يعبر عنه بالرضى"[2].

فابن طباطبا من خلال فعل المعايرة أو فعل تداول الإنتاج النصي بين المرسل و المتلقي "القارئ الضمني" الذي يحدثنا عنه، و الذي يتصوره النص من دون أن يدركه أو يعطي صفاته ،يشير إلى عدد من القراء المختلفين من خلال فعل تأثيرات الأدب (الاهتزاز، الاستلطاف ، السكون، و القلق ...) و فعل التجاوب مع النص ، إذ أن عددا كبيرا من نماذج القراء المختلفين يستحضرون هنا عندما يصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب و التجاوبات معه"[3]

فالعيار من خلال ما سبق هو نظرية التفاعل بين النص و القارئ؛ ففهم العمل الأدبي ينشأ من خلال التفاعل بين حضور القارئ في النص و تجاربه المعتادة التي هي الآن عنصر توجيه و باعتباره ليس عملية قبول سلبية بل هو تجاوب منتج ، "فقد جعل العلوي- (بوصفه قارئا) – من تجربته الذاتية معيارا لإنتاجه ، ثم لتلقيه طبقا لارتباط الشعرية بفعل التقبل بأثر عكسي"[4]، فالعمل الأدبي لا يرسل في اتجاه واحد بل في اتجاهين اثنين* لأن القارئ يتلقاه و هو يركبه"[5].

يبقى أن الحكم بالرفض أو بالقبول للنص عند العلوي منوط بالأسماع و الأذواق، من خلال فعل التجاوب، و ردود الفعل القرائية و التي لم تهملها نظرية القراءة " فدراسة العمل الأدبي لا يجب أن تهتم فقط بالنص الفعلي بل كذلك و بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص فالحكم إذن في حركة دؤوب، لا يستقر القارئ على رأي لاختلاف فعل التجاوب ، "فمن الأشعار ، أشعار محكمة متقنة

---

1 ابن طباطبا. عيار الشعر ص 27-28

2 أندريه ريشار . النقد الجمالي .تر . حفري زغيب. منشورات عويدات .بيروت.باريس. ط2 .1989 ص62.

3 ف آيزر. فعل القراءة ص 20.

4 بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص65

* عاورت الرحل : ذهبت وجاءت .

5 ف . آيرز .فعل القراءة ص 12.

أنيقة الألفاظ ، حكيمة المعاني تروق الأسماع، و الأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت و انتقدت بهرجت معانيها و زينت ألفاظها و محيت حلاوتها ..."[1].

اقتربت بعض المفاهيم عنده من القارئ الضمني الذي حدده منهج القراءة في النص من حيث الاستجابات الفنية الحاصلة في نفس المتلقي و التي تمثل مجموع القوانين العامة للأشكال والأجناس الأدبية في تشكيلاتها الفنية ، فالحكم على البنية النصية يعتمد إلى حد كبير على ذات المتلقي التي تقرر إذا ما كان هذا الشعر ممجوجا أو مقبولا ، فليس هناك بديل لحكم الذات القارئة. قيمة العمل الحالية إذن تقع على عاتقه و باختلاف القراء وفق اختلاف التجاوبات مع النص، يمثل القارئ سلطة محايدة ،لكنها شديدة الفعالية، قد يعد نتوء [2] لا بد من عدم تجاوزه، بفعل أثره العكسي على النص .

فهذا القطب الجمالي الذي إليه يعزي إخراج النص إلى الوجود " إنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك أيضا" [3]؛فالقراءة تذهب بالنص و تجيء به و لا تستقر على حال.

يبقى أن نشير إلى مفهوم "القارئ المثالي"[4] الذي تمثله ابن طباطبا في نفسه فهو يتصور الأحكام من موقف القارئ المثالي، باستحضار تجربته الذاتية فهو حين يكتب يتصور نفسه كقارئ ومن هنا يعد "عيار الشعر " وثيقة نقدية تتحدد فيها أعراف النظم الشعرية بأعراف تلقيه[5]، فقد حذّر من مغبات وقوع المؤلف تحت سلطة الرقيب اللغوية و النحوية و المعرفية الجمالية...

فعلى المؤلف أن يضع صوب النص جيلا من القراء المختلفين الذين يمثلون سلطة على النص؛ و على المؤلف أن يكون مطواعا لهذا القارئ الرقيب ! كما

---

[1] ابن طباطبا.عيار الشعر ص 12-14-15-16- و غيرها.

[2] العيار: نتوء في الأرض.

[3] ف . آيزر .فعل القراءة ص 12.

[4] القارئ المثالي : القارئ الذي يتمثله المؤلف في نصه من خلال ذاته، إذ ينبغي للقارئ المثالي أن يكون له سنن مطابق لسنن المقاصد المتضمنة في هذه العملية.. ينظر: ف. آيزر. فعل القراءة. ف. آيزر.ص 21-22-23.

[5] - بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص 65

عليه أن يقدر كل الثقافات و آفاق التوقع، عليه أن يمتلك آلة الأداء الشعري ، بالتوسع في شتى المعارف و العلوم ، فالقارئ المحتمل هنا لغوي ، وعالم و فيلسوف و بارع في صياغة الكلام و أحكام الإعراب و الراوية أيضا " فقد دعا العلوي الشعراء الذين يعلمهم إلى إحكام صنعتهم من خلال الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية و المعرفية الجمالية بغية امتلاك كيفيات الأداء الشعري الجيدة المجارية لسنن الأقدمين ،و لا يتم ذلك إلا " بالتوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب و الرواية لفنون الآداب و المعرفة بأيام الناس..."[1]

فالنص إذن في مواجهة قارئ ضمني ، و الذي ترسمه و تشكله بنية النص ! فقد " اتحد في الكتابة الجديدة فعلا الإنتاج و التلقي عن طريق رسم القارئ الضمني في النص "[2] و من خلال مبدأ التداول على النص، على إنتاجيته و بناء المعني ووفق مبدأ التفاعل الذي تثيره البنية النصية في كل صنوف القراء ! تعمل الذات المتلقية من خلاله على إعادة تركيب للنص وفق ما تقدمه هذه البنية ليحدث فعل التحقق، بعد أن كان النص مجرد مظاهر خطاطية ... !

---

[1] ابن طباطبا . عيار الشعر . ص 10.

[2] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص 68 .

:Ʊ5وtǁɛ 5ʒƈ و Džɛوdžyǁɛ - 3

(منهاج البلغاء وسراج الأدباء أنموذجا)

كأي عتبة نصية العنوان مفتاح، العنوان سلطة السياجات لأنه بفضل وظائفه المتعددة يحتوي النص و يتجاوزه، فالعناوين عبارة عن علامات سيموطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص كماتؤدي وظيفة تناصية "[1] و من هنا كان العنوان في حاجة إلى قارئ متحرر قارئ مختلف يجلي عنه الدلائل الغائبة الموازية [2] لمقاييس المدونة فالعناوين القديمة بالنظر إلى دلائله هي معادلات نصية مجازية مختزلة... من يقدر على حل الاختصار، فالمجاز اختصار ....و العناوين اختصار .... يحتاج إلى تأويل ، إلى فهم عميق بدواخلها " فالظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص و القارئ"[3]. تقودنا العلاقة الجدلية مع النص إلى كشف الحقائق التي لا تحد قراءتنا لكنها ترضي نهمنا القرائي و شغفنا بالجديد من خلال العلامات التي تطفح بالدلالات ... و من ثم يمكن إبراز القيم الجمالية لأي عمل من خلال فعل الإدراك لدى متلقيه.

و إذ كان النص – أي نص – هو كون تخييلي ، فهو يحتاج إلى إدراك عام لدى القارئ لفهمه من خلال ما يسمى بـ (أفق التوقعات) الذي يشير على نحو ما إلى نظام مشترك أو بنية من التوقعات " إلى نظام من التوقعات" أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"[4].

و قد انتبه النقد القديم إلى هذه الظاهرة بطرح مقياس القارئ المتوقع و بتصور أفق عام للقارئ يقوم عليه العمل الفني من حيث تاريخه و ارتباطه بالبيئة أو بالتجربة ..." فجوهر كل عمل فني عند ياوس يقوم على أسس تاريخية ، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر للجمهور" يقوم ببساطة على أفق من التوقعات، اقتضت البلاغة العربية أن توجدها حرصا على عدد لا محدود من

---

1 جميل حمداوي .السيموطيقا و العنونة.ص 98.

2 العنوان هو النص الموازي عند جينيت. ينظر بسام قطوس. سيمياء العنوان. ص 31.

3 سيزا القاسم و نصرحامد أبو زيد .مدخل إلى السيموطيقا .ص 214.

4 روبرت هولب . نظرية التلقي . تر.عز الدين اسماعيل ص105.

القراء الذين يقتضيهم الحال* ...لقد تشكلت البلاغة العربية من أجل إعادة السامع (المتلقي) في المقام المفضل الذي تلتقي فيه أهم العناصر المقومة للثقافة ، العلم و الفن و الأدب ، لذلك كانت كل شيء في الإنسان [1] تعكس البلاغة الإنسان، التجربة و التاريخ تعكس الباطن و الظاهر، تتشكل فيها اللغة من أجل الآخر، لإعادة بنائه في إطار الخيال فالبلاغة من نتاج الخيال و الشعر" [2] ، و نتاج تلاقح الأفكار التي تصنع النص تاريخيا ...

و إذا كانت البلاغة بهذا المفهوم هي و صل الإنسان بالإنسان من خلال الوسيط/ "النص"، فإنها قبل تشكل النص ، تتشكل وفق وسيط أكثر قوامة و به تتم قراءة النص... إنها وساطة الفهم و الإدراك [3] اللذان يتشكلان في فضاء تتم من خلاله عملية بناء المعنى ، إنه أفق انتظار القارئ.

و على كل فإن هذا المفهوم على تطوره قد بدت ملامحه واضحة نقديا من خلال المدونات و المقاييس المطروحة ، و إذا كانت هذه الأفكار و النظرات لم تشر إلى مصطلح بعينه ؛ لكنها عالجت المفهوم بصورة قاربت إلى المفهوم الحداثي .

فكيف تأسس مفهوم أفق التوقع من خلال العنوان النقدي القديم " ǂƑNJǆǅ **ƅƑƸǂـƖƐ و ƨرƐǂ ƅƑـƍƣǓƐ**" ؟.

تعني البلاغة كمفهوم بالتواصلية " ربط النص بالقارئ" ثم إنتاج المعنى عن طريق الفهم " الفهم هو دائما عملية مزج للآفاق التي يفترض وجودها في عزلة "[4] - القول لجاديمير-.

تركب عنوان " ǂƑNJǆǅ **ƅƑƸǂـƖƐ و ƨرƐǂ ƅƑـƍƣǓƐ** " من مركبين إضافيين أسند فيه المفرد النكرة إلى الجمع المعرفة، و عطف أحدهما على الآخر ، بأداة

---

* البلاغة : مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

1 محمد الصغير بناني. نظريات لسانية و بلاغية عند العرب ص 11.

2 نفسه. ص 13.

3 بلغ : أدرك (الفيروز آبادي. القاموس المحيط . مادة/ بلغ. ص 780).

4 عبد العزيز حمودة .المرايا المحدبة ص 325.

الوصل التي تمثل -فيما يقدرالباحث- علاقة التشكل الإبداعي (من التصور إلى القيمة) و من ثم علاقة الأدب " كعمل إبداعي فردي " بالبلاغة "كعمل جمعي" الأدب الذي هو نتاج البلاغة ، البلاغة التي تهتم بالقارئ كمركب جديد للنص ، و الذي يتلقاه وفق الأفق المشكل عنده تاريخيا .

كيف يبنى هذا الأفق و على أي أساس يتشكل؟ هل يمكن أن يكون هذا الأفق هو المنهاج ؟ الذي حدثنا عنه حازم حتى نقرأ النص على وعي منا و إدراك. أن نقرأ النص كأننا نكتبه !

أي جامع يجمع البلاغة بالأدب ؟ و المنهاج بالسراج ؟

البلاغة التي هي نتاج جمعي و الأدب الذي هو عمل متفرد(الظاهرة الإبداعية) كيف تصبح هذه الظاهرة نتاج الجمع (الأفق) ؟ و كيف يكون المتغير نتاج الثابت ؟و كيف ينسب الفرد إلى الجماعة في عملية القراءة.

البلاغة التي تمثل في منحى ما البنية الخطية الثابتة " بنية الفهم عند إنجاردن"[1] إذ تحمل البلاغة خطاطة منهجية للنص (تفسير القيم الجمالية – قرائيا-من خلال ثوابت نصية " علامات" تضيء نهج القارئ / الاستعارة، التشابيه ...).

ثم البعد الثاني في عملية القراءة و الذي يعتمد على إجراءات يفرضها النص لتمثل المعنى .

ثم البعد الثالث : البناء المخصص للأدب وفق شروط التواصلية و التي تتحقق من خلال الأفق التاريخي (كما دعاه غاديمير و تطور إلى أفق التوقعات)[2] حيث يحكم تفاعل القارئ بالنص من خلال هذا الأفق.هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص الذي ينطوي على مرجعيات خاصة به و يسهم القارئ فيه متمثلا المعنى من خلال هذه المرجعيات (تشكل الأفق) .

---

1 بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص 49.

2 نفسه ، ص 45.

ينتهج القارئ إذن لتمثل المعنى سبيلا وفق مرجعيات ثابتة ، للوصول إلى حقيقة الأدب ، " المرجعيات سراجه الذي يضيء عتمات النص" .

سنعتمد كثيرا على مرجعيات النص الخاصة به، لفهمه و تمثل معناه. و التي تعد علامات ينير بها السراج للقارئ على طوال نهجه البلاغي من أجل الوصول إلى قيمة الأدب.

و سنقف أولا على تعريف حازم للنص الشعري " البناء الأدبي " كونه" كلاما موزونا مقفى"،ثم عرج في تعريفه على ناحية التأثير أي فعل الشعر في التحبيب و التنفير[1]، لاعتماد الشعر على عناصر تكفل له هذه القدرة التأثيرية [2]

و التي تعني اعتماد النص على حدين ، لا يحق لأحد منهما البقاء بمعزل عن الآخرين من خلال فعل التأثر الذي يلقي به العمل على كاهل القارئ.

و لعلها العناصر التي تكفل له التأثرية ، و من ثمة تحدد قيمته الجمالية " فأحسن الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته، و قويت شهرته أو صدقه، و خفي كذبه و قامت غرابته "[3].

لا يهم الباحث من التعريف إلا علاقة المحاكاة، و هيئة الشعر بالأفق المشكل لتوقعات القارئ؛ و الذي يشترك فيه على الأقل قارئ واحد مع المبدع. كون هذه المحاكاة هي أداة التواصل المعنوي بين الفكرين – و من ثم استخلاص المعنى بفضل التفاعل القائم بين العمل و فعل الفهم " التأثر" الحاصل لدى المتلقي فالمعنى هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي و فعل الفهم "[4] .

إذا أن هناك أفقا موحدا تعمل على أساسه بنية "المحاكاة" على الأقل بين قارئين فحيث أن المحاكاة [5] هي إحدى أدوات البلاغة ومن ثم فهي إحدى العلامات التي تضيء عتمات النص الأدبي و تساعد تمثل معناه ، و يربط حازم المحاكاة

---

[1] إحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي ص 551 .

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء .ص 71.

[3] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص 35.

[4] يقابل مفهوم المحاكاة عمليات التمثيل أو التشبيه عند ابن سينا .

[5] ينظر حازم القرطاجني. منهاج البلغاء. ص 106-108-113.

بما يحمله أفق القارئ من توقعات سبقت العمل من خلال التجربة" من حسن الشيء و قبحه و تعارف الناس عليه أو مطابقته للقول أو خروجه على مقتضى الحال ..." و من ثم يترتب الصدق أو الكذب أي تمثل المعنى .

و تبرز القيمة الجمالية للأدب عند القرطاجني من خلال المعاني ، المترتبة في الأفق الجمعي للقراء المتوقعين و سماها "بالمعاني الجمهورية" التي يدركها العامة و الخاصة التي بفضلها ينتقل العمل من خطاطة فنية إلى قيمة جمالية" فنقل العمل من حالته الجمالية قائم على إدراك تام من الملتقي"[1].

فالمعاني الجمهورية التي تتفق عليها الجماعة باعتبار عنصر التأثير في النفوس دائما، فهي تبلغ غايتها من حيث هي متفق عليها من طرف الجماعة القارئة.

و انبناء هذا الأفق يعتمد على التجربة السابقة في مقاربة المعاني "فإن هذه المذاهب في مناسبة المعاني بعضها لبعض إنما استخرجت من نماذج شعرية سابقة سارع الذوق إلى استحسانها[2]من هنا يتحدد أفق التوقع الذي " تحدده ثقافة القارئ و تعلمه و قراءاته السابقة أو تربيته الأدبية و الفنية "[3].

و من ثم كانت أكثر المعاني استحسانا و تذوقا ما تشكل في مجموع اتصالها بسابقاتها أفقا موحدا ، إذ من خلالها يمكن قراءة الأدب ضمن مجموعة النصوص التي سبقته ووضعه بين النصوص التي تليه. و يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي و الحاضر .... و يمكن للتاريخ الأدبي حينها أن يعين على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءا من الممارسات الراهنة .[4]

و على هذا ، يتفق مفهوم حازم للتجربة في الشعر و أثرها في تمثل المعنى " الاستحسان" و التي يرفدها الخيال و الزاد الثقافي –مع ما أشار إليه ياوس "

---

[1] محمد مبارك . استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات و النشر . ط1. 1999 ص48 .

[2] حازم القرطاجني .منهاج البلغاء . ص223 .

[3] عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة . ص 223.

[4] روبرت هولب . نظرية التلقي . تر. عز الدين اسماعيل ص 104.

مفهوم أفق التجربة ، و أفق تجربة الحياة ، و بنية الأفق أو التعبير في الأفق أو كما أسماه الأفق المادي" [1].

و بهذا يتشكل مفهوم أفق الانتظار أو التوقع الذي يعتمد عند حازم في أنظمته المرجعية على التجارب المسبقة ، و شكل الأعمال الماضية " فكانت أدخل المعاني في الصناعة الشعرية فيها ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان ، و اشتركت في قبولها " أو النفور منها" نفوس الخاصة و العامة "[2]. فأفق الانتظار هنا هو الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى و رسم الخطوات المركزية للتحليل"[3]، و الحكم على العمل بفعل تأثيره.

هذا الحكم الذي يحدثنا عنه حازم من خلال تاريخ الأعمال السابقة و الذي تشترك فيه نفوس العامة و الخاصة لا يمثل إلا أفقا واسعا و خصبا يحمل المعاني الشعرية؛ فالنهج الموصل إلى الصناعة الشعرية ، تتبدى من خلاله هذه المعاني العلامات " على أن تكون معروفة و مؤثرة في آن معا " [4] توصل القارئ المتلقي إلى حدود تركيب العمل بفهمه من خلال هذا الأفق / فعل التقبل أو النفور .

ويتشكل أفق التوقع عند حازم من خلال المتصورات بالفطرة ، و التي تتصور بسهولة ، و تدركها النفوس عامة على اختلافها و أسماها " بالمتصورات الأصيلة"[5]،وتشترك الجماعة فيها،كـ"معاني اللذة و الفرح أو الحزن و الألم ...." كما نبه إلى المعاني التي تشكل كسرا هاما في الأفق " من حيث جدتها و اكتسابها و عدم توقعها و سماها " بالمتصورات الدخيلة "[6] فهي بعيدة التصور ، و هو ما أطلق عليه ياوس مفهوم تغير الأفق أو بناء الأفق الجديد . باكتساب وعي جديد سماه بالمسافة الجمالية " أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود

---

[1] روبرت هولب . نظرية التلقي . تر. عز الدين اسماعيل ص 105.

[2] القرطاجني. منهاج البلغاء. ص 13.

[3] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . ص 45.

[4] ينظرالقرطاجني. منهاج البلغاء ص 21.

[5] ينظر .نفسه. ص 13.

[6] ينظر .نفسه. ص 21.

سلفا و العمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة "[1]؛حيث تتخذ المعاني طريقا منحرفا ، يزال به الأفق في تمثل المعنى .

[1] أحمد أبو الحسن . نظرية التلقي . إشكالات و تطبيقات . منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، الرباط 1993 ص30.

خاتمة

هذه دراسة تطبيقية حاولت فيه الباحثة جاهدة العمل على فهم النص أولا من النص ثم الانتقال إلى الإحالات المختلفة و إلى النصوص المحيطة من خلال جس نبض العناوين ذات المخزون الدلالي الذي يستوعب المدونة كما يستوعب النصوص التي تحاورت معها(تاريخيا، نقديا،ثقافيا، واجتماعيا، سياسيا،فكريا، أدبيا... الخ).

و هي مقدمة قرائية تستوعب جزء ضئيلا جدا من واسع القضايا النقدية وثرائها أملا في إعادة قراءة للعديد من قضاياه و إضاءة عتمات نصه الذي بقي حبيس مصراعي (الشرح و التفسير) و سعيا لعمل أكثر استقراء بدء بمحاولة التأصيل الواعية ، و مرورا بالجدلية و المحاورة مع الآخر للاستفادة منه و طلبا للبقاء الذي يتحقق بوجود الآخر و عدم إلغائه ، و انتهاء بإحقاق الحق للكلمة التي تصارع جاهدة لأجل البقاء .

و قد خاص البحث في ختامه إلى نتائج أهمها :

1. استطاعت العناوين النقدية القديمة أن تحقق وجودها العياني من خلال عدة أفضليات سمحت بها اللغة كعلامة تكفل للنص الحضور على أقصر قناة و بفاعلية تلق ممتازة، و بفضل وظائفه المختلفة كنص " أو كنصيص " و وسيط في آن معا . إذ يعتبر العنوان / النص الوسيط في المعادلة الإبداعية (العمل الفني) بإعطائه المركبات القديمة دلائل جديدة من خلال علامته .

2. اهتمام الناقد القديم بالعنوان كعلامة نقدية تتوازى و مقاييس المدونة النقدية القديمة لا باعتباره محيلا فقط ، و إنما مفضيا على عالم من التساؤلات و القضايا التي يعيد العنوان تركيبها و إثارتها في أفق توقع القارئ .

3. تجلت قيمة العتبات النصية في الحقبة النقدية القديمة- بعد الانتقال من عملية التلقي الشفاهي إلى عملية التلقي القرائية –على الاهتمام بالفواتح والمقدمات النصية من قبيل المقدمة النثرية ، المطلع الشعري، العنوان ...

4. طرح فضاء المطالع / العناوين تصورا قرائيا جديدا يسمح لها كمقدمات فاتحة لباب الكون التخييلي – و ربما متحاورة معه – بتدخل عنصر القارئ أو المتلقي الشفاهي ضمن الإطار (البناء) النصي كمشارك في العملية الفنية؛ لا من حيث إقامة الحكم فقط ! بل كعنصر فعال في تغيير توجهها"معامل توجيه للنص" .

5. احتلت المطالع الشعرية القديمة مكانة العنوان بفضل بنيتها التركيبية ومن حيث تأثير التشاكل الصوتي ، و بفعل عنصر الصدارة، الذي حقق من ثم أعلى فاعلية تلق ممكنة.

6. استدراك مفهوم العنوان النقدي القديم المحيل إلى اللغة و الأدب بفعل القراءة الصريحة و التوجه بالعنوان النقدي – بقراءة فاعلة- إلى قيمته الحقيقية؛ باستتباع فاعلية البنية المقيمة للنص كمجموع و تقصي فاعلية تعالق الجزء بالكل / الذي يحدد من ثم القيمة الجمالية للنص ، -أي كمكون أدبي- لا يشترط فيها أن تكون وليدة ائتلاف ، قد تتمظهر في الاختلاف ! .

7. إعادة قراءة لقضايانا النقدية القديمة من خلاله دلالة العنوان، الذي سعى جاهدا أن يثير في متلقيه فتنة القراءة اللعوب التي لا تستقر على حال ؛ شأنها كشأن أي لغة حداثية في أي عصر.

8. تعالج الدراسة؛ العناوين النقدية كصوغ جمالي مؤسس لتوزع الأدوار بين عناصر العملية الإبداعية، و اهتمامه بهذه العناصر الفعالة بتمثيلها في عناوين نقدية بذاتها .

9. استطاعت عناوين نقدية كعلامة مركزية، أن تحدد قيمة المتلقي بطرحها مقاييس موحدة المصطلح لكنها إنزياحية في دلالته، إذ تمثلت دور المتلقي الصريح، و الضمني، و الذي مهمته إعادة تركيب النص /تداول فعل الإبداع.

10. كشفت العناوين النقدية القديمة عن ظواهر نقدية كامنة، لم تبحها السياقات، لكن أباحتها العناوين بتحديد الوصلة العلائقية القائمة بين البنية النصية الظاهرة، و البنيات النصية الغائبة/ العميقة؛ وذلك من خلال فعل التحاور و الجدل ، و الاجتلاب، و الامتصاص، و التحوير ...و تمثلت في ظاهرة التناص، أو الحوارية القائمة على التناظر، والوسطية.

11. إعادة فهم النصوص القديمة بدءاً من العنوان الذي أسهم في بناء تصور قائم على احتواءه للنص ، وإن كان غير ملائم له في القراءة الصريحة – خالقا ما يسمى بـ : "الفجوة " و التي تعد توجها مقصودا بالدراسة ، تجلى في الهوة الفاصلة بين العنوان و المقاييس المختلفة في طي المدونة ، و التي تحيل إلى

الفجوات الواقعة في النص، و التي تستجدي جهدا قرائيا يفضي إلى سد هذه الفجوات و خلق انسجام النص .

12. أثبتت العناوين القديمة مدى الوعي النقدي الذي وصل إليه الفكر العربي في الحقبة المنيرة، و بإعادة قراءة لهذا التراث يتبدى لنا جليا – و لا فخر و لا إعتداد – مدى تطور الأفكار النقدية ،و حزمها في فهم النص و تأويله و الإحاطة بالبنى المجاورة التي تتعالق معه لتساهم في فهمه ، هذه الأفكار لا يمكن أن نعدها مجرد رؤى إنماهي نظريات قائمة بذاتها ؛ من حيث المنهج المتبع و كيفية معالجة القضايا " النقدية " المطروحة كـ: (نظرية البيان الشمولية ، و نظرية البديع ، مشروع الوساطة " البينصية " ، مشروع الموازنة " الحوارية" ، نظرية النظم النصية ...)و التي شكلت في مجموعها منهجا لفهم النص و الوعي به .

13. الوقوف على أهمية الأفق في فهم النص ، بحدوث فعل التأثر المصاحب لفعل التوقع أو عكسه -من خلال بنية الفهم – و التي وجهتنا إليها بنية العنوان بالدرجة الأولى موصولة بمقاييس المدونة .

و أخير يمكن القول أن العناوين علامات مضيئة ، عملت على إخراج النص إلى الوجود. بالفعل، من خلال لحظة التلقي الأولى، و بحمله طاقة لغوية و فكرية كمونية مركزة.استطاعت أن تحمل عبء المبدع، و النص و القارئ معا .

و ما العمل الذي قدم إلا قراءة أولى تفتح الباب واسعا أمام قراءات أكثر وعيا "بالنص / العنوان" و فهما لاحتياجاته .

فإن وفقت فبتقدير من الله "**الذي علم بالقلم**"، و إن أخطأت فعلي وزر الخطأ و لي أجر الاجتهاد .

β

فهرس المصادر

و المراجع

ـ القرآن الكريم

ﺭǫƑƬDžǁǁǦ ƸDžǝƑƼ : Ǘﻭǫ

:ﺭ ﺑ Džﺑ DžƨƟ !ƨƑŝǁǁǦ ﺒﻭ ǫ ǎǫDžŎǦ

1- الموازنة بين الطائيين. تح : محمد محي الدين عبد الحميد . طبعة حجازي .القاهرة .1944.

:ǫDžƟDž Džﺑ DžDžDžǁǁǦ ǫﺑƳ DžﻭǫǂǬ Džﺑ Ǧ

2-المقدمة .دار الجيل . بيروت . ج1. د.ت.

:DžƨƟǁǁǦ Ǐǂ Ƴ ﺒﻭ ǫ ǏǦﻭﺮﻴŝǁǁǦ Ƽ ﻱ ﺭ Džﺑ Ǧ

3-العمدة في محاسن الشعر و أدبه .ج1.تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . نشر المكية التجارية القاهرة .ط1 – 1934 .

:ǫDžƟǦ Džﺑ ǫDžƟDž DžƨƟǁǁǦ ﺒﻭ ǫ ǎﻭǂƴǁǁǦ ƑﺑƯƑﺑƯ Džﺑ Ǧ

4- عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام . نشر منشأة المعارف . الإسكندرية . 1980.

:ǎﺭﻭDžﻴǫǁǁǦ !ǂƨDž ŶǦ ǫﺑƳ ƸﻴﺑǂƼ Džﺑ Ǧ

5- الشعر والشعراء .تح وشرح أحمد محمد شاكر . ط 2. دار المعارف. القاهرة . 1966 .

:DžƑDžƘƳ ﺭDžƳ ﺒﻭ ǫ ƜƟƑƜǁǁǦ

6-البيان والتبيين . ج1 – ج2 – ج3- تح عبد السلام هارون . نشر الخانجي – ط 4. 1945 .

7-الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . دار الجيل . بيروت . مج1 1997 .

:Ǐ ƮƑŝǁǁǦ ƦﺑƦƴǁǁǦ ǫﺑƳ Džﺑ Ǧ Ǐǂ Ƴ DžƨƟǁǁǦ ﺒﻭ ǫ ǏǦƑƜﺭƜǁǁǦ

8-الوساطة بين المتنبي وخصومه. طبع و شرح . أحمد عارف الزين . صيدا . 1931.

:ﺭljFŝlĬ ɑﺒY ǏǆFШﺭШlĬ

9- أسرار البلاغة (في علم البيان) .تح. محمد رشيد رضا .مكتبة علي الصبيح. القاهرة. ط6. 1959

10- دلائل الإعجاز (في علم المعاني). تح محمد عبده و محمد الشنقيطي. تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا . بيروت.دار المعرفة للطباعة .1968.

: DŽﺒƨƟlĬ ŶĬ ɑﺒY ﻮﺒƈ ǏǆRﻭRlĬ

11- شرح المعلقات السبع . مكتبة المعارف . بيروت. لبنان.1994.

: JŰlj ﻮﺒƈ ǎﺭﻜƨylĬ

12- سر الصناعتين . تح محمد البجاوي . محمد إبراهيم . دار إحياء الكتب العربية . ط 1 . القاهرة. 1952.

: ﺭƧyШ DŽﺒ hDŽĬɑƸ

13- نقد الشعر.تحقيق كمال مصطفى. نشر دار الخانجي. القاهرة . ط 3. 1978 .

:!ƦFƟ DŽƨƟlĬ ﻮﺒƈ ǏǆШFƲﺭŝlĬ

14- منهاج البلغاء و سراج الأدباء. تح. محمد الحبيب بن خوجة .تونس .1966

:ɑﻴƦ DŽﺒ ɑDŽƟDŽ ƧFﺒY ﻮﺒƈ ɑﺒﺭDŽlĬ

15- الكامل في اللغة والأدب . مكتبة المعارف . بيروت. د.ت .

<u>ثانيا : قائمة المراجع العربية.</u>

:Jﻴǂɑ !ljﻴﺒﺭ

16- الأسلوبية و نظرية النص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1. 1997.

: ƧFﺒY DŽƒƨƟǝ

17 – تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ط3. 1401- 1981.

: DžƨƟǁǮ ﺒﻭǇ ǫDŽƟǇ

18- نظرية التلقي. إشكالات و تطبيقات. منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط .1993

:hudžƑﺒƲ ǎﻭǫﺒ

19- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. نشر مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة.1954 .

: ƧﻭƲ5 !Ƒƨﺒ

20- سيمياء العنوان. مطبوعات المكتبة الوطنية. عمان .الأردن. ط 1 .2001.

: ŋǁƑƬ ǍƨﻭDž njرƪﺒ

21- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) . م . ث. ع – الدار البيضاء- المغرب – ط1- 2001 .

: DžƑƨƟ !ƑDŽƗ

22- اللغة بين المعيارية والوصفية . القاهرة . عالم الكتب . ط 2001

: ﻭرƻƬƳ ﺒرƑɯ

23- الصورة الفنية . المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . ط 3 1992

: ơﻳƪǁǮ Džﺒ DžﻴǫǁǮ ǈƑDŽɯ

24- الشعرية العربية. تر. مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ. دار طوبقال. الدار البيضاء. المغرب ودار غاليمار .باريس. ط1. 1996.

:ǫƑƀŽƟ ǫDŽƟDž DžƨƟ

25- تداخل النصوص في الرواية العربية.الهيئة المصرية العامة للكتاب .ط1998 .

: Ïđěqǅǅθǁ ǫǅǅθ

26- القراءة وتوليد الدلالة. م.ث.ع . الدار البيضاء . المغرب. بيروت. لبنان. ط1. 2003.

:ǎورǫǁFƨǁǁɛ FđΘ

27- الجامع في تاريخ الأدب العربي . دار الجيل . بيروت . لبنان . 1985 .

: ƒيرƷ Řو

28- النقد الجمالي و أثره في النقد العربي. دار الفكر العربي. بيرون. 1993.

:FƮرǁǁɛ ɓوƈ ǫǉƨ

29 – معالجة النص في كتب الموازنات التراثية . منشأة المعارف الاسكندرية . 1989 .

:ǎيرΘɓǁǁɛ Dǅƨθ ǫيǉƨ

30 - علم لغة النص. الشركة المصرية العالمية . لونج مان. دار نوبار. القاهرة . ط 1- 1997 .

: ǏǫيƪɓوǁǁƐ ǫǉFƪǁǁɛ

31- مصطلحات نقدية و بلاغية في كتاب البيان والتبين .للجاحظ . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط1. 1982 . مصطلح البيان .

: ǏΘɯɛرǁǁɛ Dǅيǫǁǁɛ Ɛرƪ

32- مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب. دار النهضة العربية. بيروت. ط1983.

: ǏđFيرƩǁǁɛ DǅǅΘرǁǁɛ ǫɓ Ƴ ƼǫFƬǁǁɛ

33- تحقيق نصوص التراث في القديم والحديث . منشورات الفاتح للجامعات . 1989

: ﺭƶƴա !ŭƨƖƐ ƢﻪƳ bƒƶƬ

34- الأصل في اللغة. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر. الإسكندرية. د.ت.

: ǰƮƷ ƝŭƬ

35- نظرية البنائية في النقد الادبي ، الانجلو مصرية 1978 .

: ƔƢﻮǅƟ ƦﻪƦƴƖƐ ƢﻪƳ

36-علم الجمال والنقد الحديث . القاهرة .مكتبة الأسرة. ط2. 2000.

37- المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية) سلسلة عالم المعرفة. الكويت. أفريل 1998.

38- المرايا المقعرة . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . 2001 .

: ƗǅƐƤƩƖƐ ƳƐ ƢﻪƳ

39- تأنيث القصيدة و القارئ المتخاف.. م . ث . ع . الدار البيضاء . المغرب . ط 1.

40- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية . دار سعاد الصباح

: ﺭǅƒƙ ǰƮƷ

41- اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية والتطبيق في الخطاب النقدي الحديث) م . ث . ع . بيروت . لبنان – الدار البيضاء . ط 1. 1994 .

: ƒﻴƢ ﺒﻮƈ ǰƑǅ

42- في الشعرية .مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . لبنان . ط 1. 1987 .

:ƽﻳƷﻭƭ ƢǅƟƈ ǎƢƜǅ

43- المعرفة التاريخية للنقد العربي القديم. دار الوفاء . الإسكندرية .ط1. 2001.

: Ƨﻴǅﺑ ƢǅƟǅ

44- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته التقليدية . دار توبقالها للنشر والتوزيع. الدار البيضاء . المغرب . ط 1. 1989 .

:ĬǆيƷرƨ ǬƮǂƟƮǂ

45- محاضرات في السيمولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء.

: ĬǆƑǆبيرƸƬǁƐ ǬƮǂƟƮǂ

46 - نظريات لسانية و بلاغية عند العرب . البيان و التبين .

:ƿرƑبƮǂ ǬƮǂƟƮǂ

47- استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات و النشر . ط1.

1999

: ƝƑƗƮǂ ǬƮǂƟƮǂ

48- تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . م.ث.ع. الدار ابيضاء

.بيروت.ط3 .1992.

:ƸƬƑǆ ĂƵƯƬǂ

49- اللغة بين البلاغة و الأسلوبية. النادي الأدبي الثقافي. جدة السعودية. العدد

53. يناير 1989.

50- اللغة و التفسير و التواصل. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. عدد 193. يناير

.1995

51- محاورات مع النثر العربي. لسلسلة عالم المعرفة. الكويت. العدد 218.

فبراير 1997.

52-النقد العربي. نحو نظرية ثانية . مجلة عالم المعرفة . مارس 2000 .

: ĬƳƦƑبǁǁ ǬƴƨوĬǆرويǁǁ ƮǂƑƜيƮǂ

53 - دليل الناقد الادبي . م .ث .ع . الدار البيضاء . المغرب . بيروت . لبنان .

ط 2- 2000 .

: ǬيƦ ƈبو ǬƮǂƑƟ رƬǆ

54- إشكالية القراءة والية التأويل.م .ث .ع . بيروت . لبنان . 1996 .

:ǫيR ﻮبƈ ǫƊƶƑƟ ر Ƭƽ

55- النص والسلطة والحقيقة . المركز الثقافي العربي ط4/ 2000

:!ƨƑƽƐ ƐRيƨ ﻭǫيR ﻮبƈ ǫƊƶƑƟ ر Ƭƽ

56- مدخل الى السيموطيقا. م.ث.ع. دار البيضاء. المغرب. بيروت . لبنان . ط1. 2000

:ƖƑƟرƺ ǎكرƪ Ƹ ƨيو

57- شرح ديوان الصعاليك. دار الجيل. بيروت . لبنان. ط1. 1992.

:رƑƪ ريƿ ǪريǫƊƶ

58- النقد الجمالي .تر . حفري زغيب. منشورات عويدات .بيروت.باريس. ط2 1989.

: ǫيكو ƿبرƊƶ

59- التأويل بين السيميائية والتفكيكية . ترجمة سعيد بن كراد . م .ث. ع . ط1 . 2000

:ƺيرو بيير

60- علم الدلالة . تر. منذر عياشي. دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر . 1988

:RƽيƜƊ.! Ȗ ǫيكو.ƈ Ȗ ƘرƑب . ر Ȗ ƸورǫƎ . I

61- في أصول الخطاب النقدي الجديد . ترجمة . احمد المديني . النجاح الجديدة . ط 2 .1989.

:ƑƵيƨكريƑيلاƜ

62- علم النص . تر فريد الزاهي .دار طوبقال للنشر . الدار البيضاء المغرب. .1991.

ﻮﻴﻜﻳﻮ وول :

63- فلسفة بول ريكور (الوجود الزمان والسرد) ترجمة سعيد الغانمي . م .ث .ع . الدار البيضاء . المغرب1999.

روبرا زاوﻟƒ:

64- .نظرية التلقي. تر عز الدين اسماعيل.المكتبة الأكاديمية.ط 2000.

رولان بارت :

65- درس السيمولوجيا . تر. عبد السلام عبد العال. دار طوبقال. المعرفة الأدبية

66- الكتابة درجة الصفر . ترجمة محمد برادة . دار الطليعة للنشر . الشركة المغربية للناشرين . الرباط . المغرب . ط 1 . 1981.

67- لذة النص عند بارث. (أو مغامرة الكتابة). ترجمة عمر أوكان. أفريقيا الشرق. 1991.

:ﺭRﻴƏ ƶďƑƐƧǁﻭƷ :

68- فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب). تر حميد الحمداني و الجيلالي الكيدية. منشورات مكتبة المناهل . فاس. المغرب. 1994.

<u>ﺭﺒƔƐ : ƐƳƑƴǍǁƐ ! و ƐǁƮﻭƐǍﻴƧ و ƐǁƯƑƧﻴﺭ.</u>

ƐﺒǍ ǍďǍƯﻭﺭ:

69-لسان العرب. دار صادر للطباعة والنشر . بيروت . مجلد 4 . 1997

ƐǁƧﻴﺭﻭƨ ƆﺒƑƦă :

70- القاموس المحيط .دار الكتب . العلمية . بيروت . ط 1- 2000

ƐǁƟƑƼǍ ﻋﺒﻭ ƐǁƧƦƐ ƏƧǍƑƳﻴﻝ ﺒǍ ﻜƙﻴﺭ ƐǁƦǍƱ ƨ Ĭ :

71-تفسير القرآن العظيم . منشورات محمد علي بيضون. ج1. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.1421 هـ/ ùن 2000م.

ثالثا : المجلات و الدوريات .

72- مجلة السيمياء والنقد الادبي. منشورات جامعية . بسكرة.2002

73- مجلة عالم الفكر . ج1. ع3 . افريل عام 1981 .

74- مجلة عالم الفكر . ع 3 . يناير / مارس 1997 .

75- مجلة عالم الفكر . ع2. مج (32) اكتوبر. ديسمبر . 2003 م.

76- مجلة العربي الثقافية – وزارة الاعلام . الكويت. عدد 487 يونيو1999م.

مجلة العربي. وزارة الإعلام. الكويت. العدد 499. يونيو 2000م .

77- مجلة الفكر العربي ع. 46. 1986

78-مجلة المدى . العدد 26. شتاء 1999 سوريا.

79-مجلة النادي الأدبي الثقافي. جدة. العدد 59. 1990.

80- مجلة النوافذ . النادي الأدبي الثقافي . جدة . العدد 10 . شعبان .1420 . ديسمبر 1989

81- يومية بيان اليوم المغربية . أفريل 2003.

Lazzize.htn.www.chez.com/Caghat/ articles .

رابعا : المراجع الأجنبية

82- Brenerd :

le Charbonnier Dominique, rincé pierre , Bronel christaine Moatti, litterateur textes et documents, introduction historique de pierre Miqel XX siècle . collection Henrei Mitterand, France , juielle 1998.P.875.

83-Leo. H.Hock :

La Marque de titre . dispositif Simiotique d' un Pratique textuelle . Mouton .Ed La Haye . Paris . New york . 1981. p 3 .

فهرس الموضوعات :

الموضوع : **الصفحة**

المقدمة : .... (أ- هـ)
الفصل التمهيدي : العنوان والعلامة النقدية في التراث العربي 07
1- لماذا العنوان النقدي ؟... 08
2- من الدلالة إلى العلامة 09
3- الدرس العلاماتي الحديث 15
4- العنوان لحظة تأسيس ، أفق إبداع .... ومشاكسة دلالة 21
5- التعاليات النصية في الخطاب النقدي القديم 23
الفصل الأول: العنونة والبنية في النقد العربي القديم 28
1- العنونة والبنية اللغوية (الكامل أنموذجا) 31
2- العنونة ومفهوم النص (دلائل الإعجاز أنموذجا) 38
3- العنونة وبنية القصيدة " الفواتح النصية – جودة المطالع القديمة "
(مطالع المعلقات أنموذجا) 49
الفصل الثاني : العنونة والقيمة الجمالية في النقد العربي القديم : 61
1- العنونة ومفهوم التناص (الوساطة أنموذجا) 64
2- العنونة والنقد الحواري (الموازنة أنموذجا) 73
3- العنونة ومفهوم البيان (البيان و التبين أنموذجا) 79
4- العنونة ومفهوم البديع (البديع أنموذجا)... 86
5- العنونة المنطقية (نقد الشعر أنموذجا)... 93
الفصل الثالث : العنونة والتلقي في النقد العربي القديم : 97
1- العنونة والفجوة (الحيوان أنموذجا) 100
2- العنونة ومفهوم القارئ الضمني (عيار الشعر أنموذجا) 107
3- العنونة وافق التوقع (منهاج البلغاء وسراج الأدباء أنموذجا)............. 113
الخاتمة.. 120
فهرس المصادر والمراجع 124
فهرس الموضوعات 134